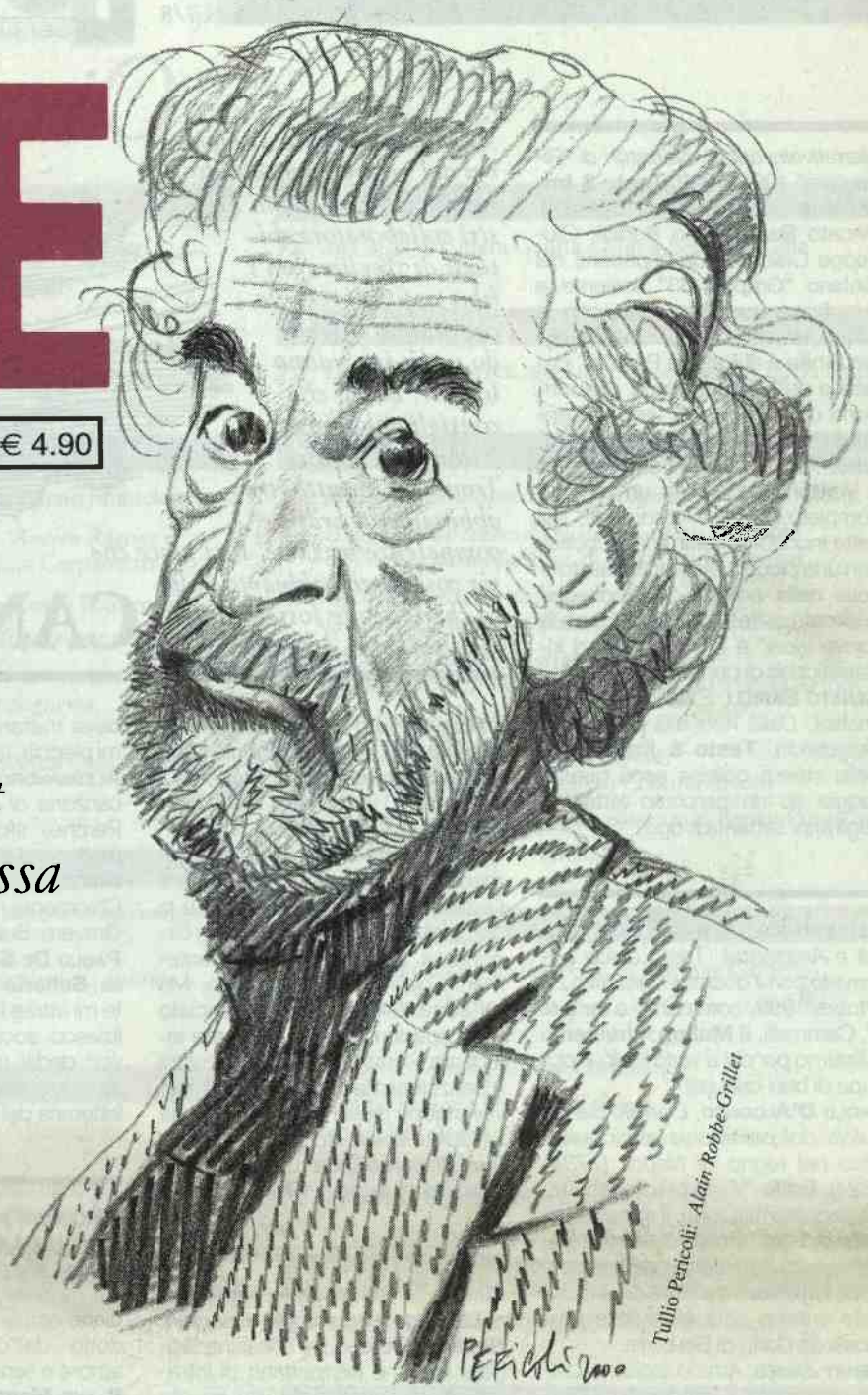
L'INDICE
DEI LIBRI DEL MESE

Luglio/Agosto 2000 Anno XVII - N. 7/8 Lire 9.500 € 4.90



Destrutturando New York

Robbe-Grillet: pornografia, gadget e Grand Guignol nella società di massa

di Donata Meneghelli

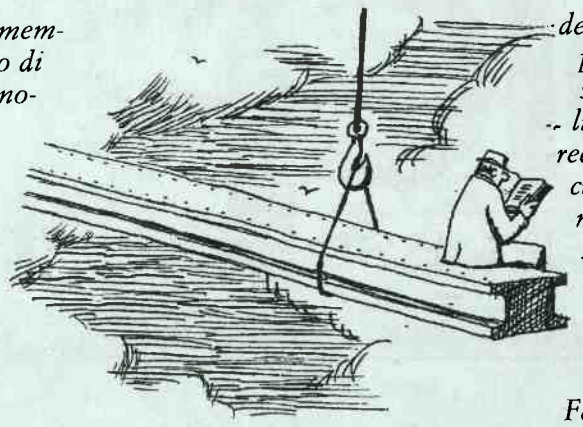
D'Amico: musica contro il pressappoco

Alberto Papuzzi, Giorgio Pestelli, Goffredo Petrassi, Alberto Rizzuti

LA MARCHESA USCÌ ALLE 5 *Cinquanta romanzi in due righe di Mario Barenghi* ■ AMHARDCORE *Due esordi italiani fra espressionismo e noir* ■ DIRITTO AL SOGNO *Jeanette Winterson tra favola e fantascienza* ■ POLITICA E NOSTALGIA *La Cuba maschilista di Zoé Valdés* ■ KAPUŚCIŃSKI *L'Africa com'è, senza cinismo* ■ VITE INCARCERATE *Un bacio sul muro da Francesca Mambro* ■ IL PAVIDO SCHMITT *Pensieri disutili e nazisti* ■ ANCIEN RÉGIME *Le Roy Ladurie: Re Sole e quei corrotti illuministi* ■ PREMI *I bandi del Calvino e del Biocca* ■ **SEGNALI:** L'intelligenza come virtù mafiosa ■ Mario Martone e i suoi nemici ■ La guerra degli intellettuali e l'ecologia dei pubblicitari ■ Documenti sui massacri algerini ■ **MARTIN EDEN:** Il poeta, l'età, il mercato ■ **EFFETTO FILM:** Mal d'Asia ■ **LE SCHEDE** ■

L'INDICE DEI LIBRI DEL MESE

MENSILE D'INFORMAZIONE - SPED. IN ABB. POST. COMMA 20/b ART. 2, LEGGE 662/96 - ROMA - ISSN 03933903 - I.P.



CANTIERI

Abbiamo chiesto ai membri del nostro comitato di redazione e ad alcuni nostri collaboratori abituali di scegliere tra i libri usciti di recente, che stanno leggendo o che intendono leggere, quelli che consiglierebbero ai lettori dell'"Indice". Troverete di tutto, tra abbinamenti arditi e competenze bizzarre. E ci piace che sia così perché abbiamo voluto che le scelte fossero dominate soltanto dai principi delle curiosità e delle passioni. La lista che scorrerete contiene titoli che forse ritorneranno recensiti e citati, e altri di cui forse non parleremo mai, ma offre uno sguardo in anticipo sui lavori in corso dell'Indice.

I consigli di questo mese sono di Lidia De Federicis, Michela di Macco, Angelo Morino, Paola Splendore, Gianni Turchetta, Stefano Verdino.

NarrativeInvaders. Narratori di "Ricercare" 1993-1999, **Testo & Immagine**. Scelti da Nanni Balestrini, Renato Barilli, Ivano Burani, Giuseppe Caliceti. Due esponenti del lontano "Gruppo 63" assieme a due figure nuove e locali, con la collaborazione del Comune di Reggio Emilia e di Patrizia Paterlini, curatrice dell'ufficio stampa, propongono un'antologia di testi presentati e recitati nei celebri incontri annuali. Trentatré autori, da Ammaniti a Voltolini, seguiti da un regesto completo, nomi e argomenti, dei sette incontri. Il volume si pubblica con una piccola sigla editoriale torinese nella collana "Controsegni" destinata a "testi che corrodono le convenzioni" e anche a "spazi inclassificabili di pensiero".

Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, **Testo & Immagine**. Nella stessa collana esce questo saggio su un percorso letterario dagli anni settanta a oggi.

(L.D.F.)

La nuova disciplina dei Beni Culturali e Ambientali. Testo unico approvato con il decreto legislativo 29 ottobre 1999, commento a cura di M. Cammelli, **il Mulino**. Strumento utilissimo per chi a vario titolo si occupa di beni culturali.

Paolo D'Alconzo, *L'anello del re. Tutela del patrimonio storico-artistico nel regno di Napoli (1734-1824)*, **Edifir**. Vi si trova ricostruito, da documenti e fonti, il vivacissimo intreccio tra storia della cultura, della civiltà figurativa e della protezione legislativa a partire dagli scavi delle antiche città vesuviane promossi da Carlo di Borbone.

Henry James, *Amato ragazzo. Lettere a Hendrik C. Andersen 1899-1915*, **Marsilio**. Si tratta di una iniziativa davvero intelligente della direttrice del Museo Hendrik Christian Andersen, che si è aperto a Roma il 10 dicembre 1999 nella casa studio dello scultore. Il pubblico può infatti dotarsi di uno strumento fragrante per comprendere l'artista e la sua arte: "e l'idea e la composizione della tua fontana circondata dal gruppo è evidentemente qualcosa di grandioso. Ma mi sembra che tutto sia lanciato nello spazio come una cometa infuocata – con te appeso penzoloni a penzoloni alla coda (...) i miei nervi vengono meno alla troppo lunga tensione del tuo sforzo" (da una lettera di James, da Lamb House, Rye, del 10 agosto 1904).

(M.d.M.)

Marcello Sorgi, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, **Sellerio**. Perché mi affascina leggere libri che permettano di intravedere qualcosa della vita privata di uno scrittore. Ma, naturalmente, deve trattarsi di uno scrittore che mi piaccia, come in questo caso.

Alessandro Perissinotto, *La canzone di Colombano*, **Sellerio**. Perché, sfogliandolo, ho notato molti nomi di luogo familiari alla mia infanzia e alla mia adolescenza: Chiomonte, Ramat, Exilles, Oulx, Gravere, Susa.

Pablo De Santis, *Lettere e filosofia*, **Sellerio**. Perché inevitabilmente mi attrae la prospettiva di un poliziesco accademico, con professori dediti a ricerche maniacali e studiose esponenti della corrente letteraria del depressionismo.

(A.M.)

L'India nell'anima, a cura di Andrea Sirotti, **Le Lettere**. Si deve sempre tornare alle poesie per avere notizie dal mondo... Dodici poetesse indiane contemporanee scelte e tradotte dall'originale inglese con amore e sensibilità.

Blake Morrison, *Come se*, **Fandango**. Traduzione di Luca Scarlini. Il processo per l'assassinio di un bambino per mano di altri due nell'inquietante e appassionata cronaca/testimonianza di un poeta.

Luisa Muraro, *La folla nel cuore*, **Pratiche**. "La cronaca non è mai noiosa né stupida né saccente": una filosofa riflette sulla violenza del quotidiano attraverso la cronaca dei giornali.

(P.S.)

Alberto Giorgio Cassani, *Le Barcellone perdute di Pepe Carvalho*, e **Marco Vitale**, *Parigi nell'occhio di Maigret*, **Unicopli**. Con due volumetti densi e agili, s'inaugura "Le città letterarie", un nuova collana dedicata ai percorsi, al tempo stesso letterari e urbanistici, in luoghi celebri della letteratura: per verificare fino a che punto la fantasia degli scrittori ci fa conoscere la realtà.

Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi. La teoria della letteratura vive da anni (come la politica) una fase di riflusso, ma non è il caso di fare finta che non serva a nulla. La letteratura è un oggetto sfuggente anche o soprattutto perché non è un terreno destinato agli specialisti: per questo per ripensarne la teoria è necessario confrontarsi, come fa Compagnon, con le nozioni base del "senso comune" dei lettori: l'autore, il mondo, lo stile, la storia, il giudizio di valore.

(G.T.)

Raffaello Baldini, *La nàiva - Furistìr - Ciacri*, **Einaudi**. Straordinari monologhi di personaggi ordinari e nevrotici, tra mimetismo, grottesco e sondaggio di conoscenza.

Lucetta Frisa e **Marco Ercolani**, *Nodi del cuore*, **Greco & Greco**. Raccolta di lettere apocrife di celebri coppie (Tasso e Lucrezia Bendidio, Nietzsche e sua sorella, Rita Hayworth e Orson Welles).

Giovanni Ansaldo, *Il giornalista di Ciano. Diari 1932-1943*, **il Mulino**. Un grande giornalista, in controcanto privato con il regime che celebra pubblicamente.

(S.V.)

George Gissing, *Un presentimento e altri racconti vittoriani*, **Abramo**. La rediviva casa editrice propone uno degli autori meno conosciuti di tarda epoca vittoriana. Storie di fallimenti e tragedie umane ambientate in una Londra avviata verso lo stereotipo.

Marina Cvetaeva, *Il lato oscuro dell'amore*, **Panozzo**. Scelte e tradotte da Haisa Pessina Longo. Molte delle liriche presentate – vanno dal 1909 al 1941 – sono inedite in Italia. L'antologia rispetta i cicli della produzione della Cvetaeva, fornendo così un'utile chiave di lettura.

LA REDAZIONE

Lettere

Viano/Jonas. Ognuno ha le sue spesso inconfessate simpatie e le sue idiosincrasie, che vanno pure almeno in una certa misura rispettate. Che a Viano Jonas non andasse proprio giù lo avevamo capito dal silenzio che su di lui aveva steso agli inizi degli anni novanta, quando in una raccolta di saggi da lui curata, *Teorie etiche contemporanee*, la quale si proponeva di offrire un "quadro vivo [!] del dibattito che si svolge in relazione all'etica contemporanea", non aveva mai ritenuto opportuno, neppure in una noticina, menzionare un libro, *Il principio responsabilità*, che allora aveva già venduto 150.000 copie. Forse sperava che almeno in Italia questo autore non avrebbe incontrato fortuna e invece, nonostante la scarsa attenzione che la cultura accademica tutt'ora gli riserva, le opere di Jonas per tutti gli anni novanta hanno avuto un crescente successo di pubblico; tanto che la casa editrice Einaudi si è decisa recentemente a presentare anche l'opera filosofica jonasiana più complessa: *Organismo e libertà* (e ancor più recentemente la raccolta di interviste *Sull'orlo dell'abisso*).

Viano non se l'è sentita più di tacere e con uno stile polemico inconfondibile ha scritto due pagine mettendo all'(e sull')Indice (proprio lui, neoilluminista!) *Jonas che non capisce la scienza* (nel numero di maggio). Questo è infatti il titolo di copertina, e qui è racchiuso il *leitmotiv* della sua stroncatura: *Organismo e libertà* sarebbe pervaso da una radicale negazione del sapere scientifico a cui verrebbe contrapposta una filosofia della vita che Jonas avrebbe elaborato attingendo "a piene mani e con candore ai luoghi comuni della letteratura filosofica corrente nelle università tedesche della prima metà del Novecento". Rispetto alla "piagnucolosa" filosofia della vita di Jonas risulta perfino apprezzabile il da sempre odiato Heidegger: almeno lui ignorando completamente la scienza non se l'è presa con il riduzionismo. E con ciò Jonas è liquidato.

Leggendo queste pagine mi sono ritornate in mente le critiche che negli anni ottanta Viano aveva mosso nei confronti dei cantori del pensiero debole, e come non notare che si tratta dello stesso "cavolo rifritto": la difesa della scienza moderna e della civiltà tecnologica di contro ai postmodernisti di tutte le risme. Ma la riproposizione contro Jonas di quello schema d'attacco assume un carattere donchisciottesco: Viano si costruisce un nemico in più della scienza che esiste unicamente nella sua immaginazione.

Con Jonas si potrà dissentire su tutto o quasi (in effetti sono molte le critiche che gli si possono muovere ed *in primis* quella di aver preteso di fondare un'etica su una concezione finalistica della natura); ma accusarlo (1) di aver voluto costruire una filosofia della vita contro la scienza è un grossolano fraintendimento, rimproverarlo (2) poi di essere un piagnucoloso epigono di Heidegger è, alla luce del suo lungo percorso intellettuale, falso e profondamente ingiusto.

(1) *Organismo e libertà* non è una filosofia della vita, ma una filosofia della biologia: un tentativo certo criticabile (ma, per favore, non con discorsi da trattoria) di entrare da filosofo, quale Jonas indubbiamente è stato – uno dei protagonisti del secolo, in un dialogo fecondo con la scienza. Quanto all'antiriduzionismo, argomento utilizzato da Viano per mostrare la posizione del tutto superata da cui Jonas prenderebbe le mosse, si può facilmente ribattergli di essere rimasto lui fermo ad una visione antiquata della scienza: la "nuova biologia" di Humberto Maturana e Francisco Varela e la "nuova alleanza" di cui parla Ilya Prigogine vanno nella stessa direzione di Jonas. Magari a Viano staranno antipatici anche questi autori, ma si tratta comunque di scienziati e non di ciarlatani. Jonas è tanto poco retrogrado dall'aver semmai anticipato con le sue riflessioni filosofiche posizioni che oggi sono sostenute da scienziati affermati.

(2) *Organismo e libertà* non è un libro scritto in Germania e basato sulla letteratura filosofica tedesca, bensì in America e nutritosi di quella cultura angloamericana che ha costretto il suo autore a fare i conti con il periodo della sua formazione avvenuta in Germania e a prendere le distanze dai suoi maestri: da Heidegger, ma pure da Husserl, entrambi rimproverati per il loro "idealismo", per non aver mai adeguatamente tematizzato la natura: "Nessuno dei nostri maestri – scrive Jonas – ci aveva spinto a conoscere lo stato delle *scienze naturali*". È da questo atteggiamento critico nei confronti dell'eredità filosofica tedesca che nasce *Organismo e libertà* (altro che heideggerismo annacquato!).

Delle due l'una: o Viano non ha letto il libro, limitandosi a sfogliarlo, o lo ha letto, ma a tal punto prevenuto da non capirlo. In entrambi i casi il risultato non cambia: Viano ha preso una terribile cantonata.

Postilla: Ho ripristinato il titolo tedesco originale nella traduzione italiana per ragioni che ho segnalato in apertura, ma vorrei qui far notare a Viano che l'originale inglese (*The Phenomenon of Life*) non era comunque paragonabile a *Das Prinzip Leben* scelto dagli editori tedeschi per la recente ristampa. Fenomeno/principio: possibile che al filosofo Viano sia sfuggita anche questa differenza?

Paolo Becchi

Carlo Augusto Viano ha preferito non rispondere. Ci limitiamo a precisare che il titolo dell'articolo era come sempre a cura della redazione.

Integrazione. Per effetto di inevitabili tagli redazionali apportati al dattiloscritto della mia risposta alla recensione di Tabucchi ai *Racconti* di Eça de Queiroz, o forse per mero trascorso tipografico, sono state escluse dalla stampa anche un paio di righe la cui omissione rende incoerente il passo a cui appartengono. A p. 35 dello scorso numero, riga 28 della prima colonna, alla citazione "era rimasta rattrappita dalla paura" dovevano seguire queste due frasi: Nel Battaglia sotto *Rattrappire*: "intirizzire per il freddo e anche per la paura". Nella medesima lista: "i guaiti degli isterismi".

Davide Conrieri

Errata corrige. La scheda erroneamente firmata Guillermo Carrascón comparsa a pagina 42 dello scorso numero era in realtà di Daniela Capra. Ce ne scusiamo con l'autrice.

Le immagini. Le immagini di questo numero sono tratte da Diego Mormorio, *Vestiti. Lo stile degli italiani in un secolo di fotografie,* pp. 216, Lit 45.000, Laterza, Roma-Bari 1999.

e-mail: lindice@tin.it
http://www.lindice.com/

SommariO

TESTO & CONTESTO

4 Vent'anni di musica sull'"Espresso"
FEDELE D'AMICO *Tutte le cronache musicali*, di Alberto Rizzuti con un ricordo di Goffredo Petrassi raccolto da Giorgio Pestelli e un intervento di Alberto Papuzzi

MUSICA

5 **ARNOLD SCHÖNBERG** *Leggere il cielo. Diari 1912, 1914, 1923* e **GIOVANNI GUANTI** *Estetica musicale*, di Carlo Migliaccio

NARRATORI ITALIANI

6 **FLAVIO SANTI** *Diario di bordo della rosa* e **FRANCESCO FICARRA** e **FRANCESCA RIMONDI** *La domenica non si lavora*, di Giuseppe Antonelli
ALDO DIECI *Route 66*, di Andrea Bajani

7 *Variazione sul vuoto*, di Andrea Cortellessa

8 *A Trieste: di follia, di guerra, di fisica teoretica* e **PIETRO SPIRITO** *Le indemoniate di Verzegnis*, di Delia Frigessi
Trieste, Lisbona, di Alessandro Fo

9 *Intellettuali e guerra nel Settecento*, di Luisa Ricaldone

10 **ANTONELLA ANEDDA** *La luce delle cose* e *Notti di pace occidentale*, di Silvio Perrella
ANTONIO PRETE *L'imperfezione della luna*, di Stefano Verdino
LORENZO MONDO *Il messia è stanco*, di Vittorio Coletti

11 *Cinquanta romanzi*, di Mario Barenghi

LETTERATURE

12 **JEANETTE WINTERSON** *Il mondo e altri luoghi*, di Paola Splendore
GEORGE GORDON BYRON *Manfredi*, di Viola Papetti

13 **CATHERINE DUNNE** *Il viaggio verso casa*, di Anna Nadotti
SEAMUS HEANEY *La riparazione della poesia*, di Francesco Rognoni

14 **ZOÉ VALDÉS** *Café Nostalgia*, di Eva Milano con un'intervista di Silvia Feliziani

15 **HANS-ULRICH TREICHEL** *Il fratello perduto*, di Anna Chiarloni

16 **ALAIN ROBBE-GRILLET** *Progetto per una rivoluzione a New York*, di Donata Meneghelli

PREMIO ITALO CALVINO

13 *Il nuovo bando*

POESIA

17 **ANTONIO PORTA** *Poemetto con la madre e altri versi*, **ROBERTO ROSSI PRECERUTTI** *Una meccanica celeste* e **ROBERTO MUSSAPI** *Antartide*, di Giorgio Luzzi

TEATRO

18 **ANNAMARIA CASCETTA** *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, di Franco Ruffini

MONDO ANTICO

19 **OVIDIO** *Fasti e frammenti*, di Simone Beta

MEDIOEVO

19 *Il Medioevo volgare. Vol. I*, di Roberta Manetti

20 **ELISA OCCHIPINTI** *L'Italia dei comuni*, di Antonella Faloppa
CHRISTOPHER TYERMAN *L'invenzione delle crociate*, di Luigi Russo

STORIA

20 **RAFFAELLA SARTI** *Vita di casa*, di Renato Monteleone

21 **EMMANUEL LE ROY LADURIE** *L'Ancien Régime* e **LUCIEN FEBVRE** *L'Europa*, di Dino Carpanetto

22 *Russia in the age of wars*, di Francesco Benvenuti
PIER LUIGI BASSIGNANA *Fascisti nel paese dei Soviet*, di Bruno Bongiovanni

23 *Italia e Jugoslavia tra guerra e dopoguerra*, di Giampaolo Valdevit
ÉDOUARD CONTE e **CORNELIA ESSNER** *Culti di sangue*, di Francesco Cassata

POLITICA

24 **ALBERTO PREDIERI** *Schmitt. Un nazista senza coraggio*, di Fabio Fiore

25 **NORBERTO BOBBIO** *Teoria generale della politica*, di Luigi Ferrajoli

FILOSOFIA

26 **SANDRO NANNINI** *Il Fanatico e l'Arcangelo*, di Sergio Cremaschi
CHIARA GUIDELLI *Dall'ordine alla vita*, di Maria Bettetini

PREMIO PAOLA BIOCCA

26 *Il bando del concorso*

PSICOANALISI

27 **RAYMOND CAHN** *L'adolescente nella psicoanalisi*, di Roberta Guarnieri
Il sé e i sistemi motivazionali e **SANDRO MONTANARI** *I colori dell'adolescenza*, di Alberto Vito

ANTROPOLOGIA

28 **MARTINO NICOLETTI** *La foresta ancestrale*, di Roberto Beneduce

SOCIETÀ

28 **FRANCESCA MAMBRO** *Il bacio sul muro*, di Clara Sereni

29 **RYSZARD KAPUŚCIŃSKI** *Il cinico non è adatto a questo mestiere* e *Ebano*, di Guido Piccoli

SCIENZE

30 **FELICE CIMATTI** *La scimmia che si parla*, di Elisabetta Visalberghi
SANDRO PIGNATTI e **BRUNO TREZZA** *Assalto al pianeta*, di Consolata Siniscalco

31 **EDOARDO BONCINELLI** e **UMBERTO GALIMBERTI**, *E ora?* di Giovanni Jervis

ARTE

32 *Su Goya*, di Chiara Gauna e Maria Beatrice Failla

ARCHITETTURA

32 **DANIELA STROFFOLINO** *La città misurata*, di Lucia Nuti

SEGNALI

33 *Minima civilia. Sprechi di intelligenza*, di Franco Rositi

34 *Il sogno di un teatro disgustato dai fasti. Un anno all'Argentina di Martone*, di Ferdinando Taviani

35 *Uscite di sicurezza da uno sporco mondo. Giacopini, Max e la politica*, di Norman Gobetti

36 *Ambiguità, sospetti e strane coincidenze. Un'inchiesta sui massacri in Algeria*, di Cristina Artoni
Babele: Socialismo, di Bruno Bongiovanni

37 *Il potere algerino non vuole la pace*, intervista a Selima Ghezali di Cristina Artoni

38 *Le barricate misteriose. Su un romanzo di Bernard Simeone*, di Lucette Finas

EFFETTO FILM

39 **ASIA ARGENTO** *Scarlet Diva*, di Norman Gobetti

40 **ROBERT L. CARRINGER** *Come Welles ha realizzato "Quarto potere"*, di Giulia Carluccio,
Robert Siodmak, di Sara Cortellazzo

41 *Storie dislocate*, di Dario Tomasi
GLEN O. e **KRIN GABBARD** *Cinema e psichiatria*, di Massimo Quaglia
Schede di Stefano Boni e Alberto Corsani

MARTIN EDEN

42 *Mai prima dei trent'anni*, di Franco Marenco

SCHEDE

43 NARRATORI ITALIANI
di Sara Marconi, Antonio Pane, Marosia Castaldi e Andrea Bajani

44 SAGGISTICA LETTERARIA
di Stefano Verdino, Cosma Siani, Antonella Cilento, Sara Marconi, Monica Bardi, Corrado Piana, Lidia De Federicis e Mauro Novelli

46 GIALLI E NERI
di Mariolina Bertini, Camilla Valletti e Franco Pezzini

48 LETTERATURA ANGLOINDIANA
di Carmen Concilio, Shaul Bassi e Andrea Sirotti

49 STORIA
di Francesca Rocci, Dino Carpanetto ed Enrico Predazzi

50 INFANZIA
di Fernando Rotondo e Gabriella Ferruggia
ETOLOGIA
di Carlo Rondinini

51 FUMETTI
di Angelo Locogliano, Paolo Vinçon, Chiara Bongiovanni e Ivana Bosso

STRUMENTI

52 *Schede* di Lidia De Federicis, Eliana Bouchard, Cosma Siani, Cesare Pianciola e Vittorio Coletti

Musica da vivere

Alberto Rizzuti

FEDELE D'AMICO, *Tutte le cronache musicali. "L'Espresso" 1967-1989*, a cura di Luigi Bellingardi con la collaborazione di Suso Cecchi D'Amico e Caterina D'Amico de Carvalho, prefaz. di Giorgio Pestelli, 3 voll., pp. XXVII-2307, Lit 300.000, Bulzoni, Roma 2000

La pubblicazione degli articoli scritti da D'Amico sull'"Espresso" è un'impresa editoriale memorabile, destinata a rimanere a lungo unica in Italia. Il motivo, a parte la vivacità dello stile e l'effervescenza della stagione di cui l'autore fu testimone, è riconducibile a due dati tecnici: l'ampio spazio allora a disposizione della critica, e la scadenza settimanale. Ossia, le condizioni ideali per andare a concerto preparati, farsi un'idea della serata, sondare gli umori in sala, tornare a casa, abbozzare il pezzo, rifinirlo smussando le asperità, limare le imperfezioni e portarlo in redazione.

Per raccontare un modo ormai remoto d'intendere il servizio culturale abbiamo ritenuto utile un lavoro a più mani. Alberto Papuzzi traccia un profilo dell'"Espresso" anni sessanta, quello formato lenzuolo, su cui – colosso per colosso – D'Amico esordì recensendo un'esecuzione del *Ballo Excelsior*; Goffredo Petrassi, compositore la cui produzione fu per D'Amico oggetto di attenzioni costanti, affida a Giorgio Pestelli il ricordo di un compagno comune ma tutt'altro che "comune"; oltre a fornire una biografia in pillole, chi scrive cerca di mettere a fuoco il taglio delle oltre settecento cronache senza togliere a chi vorrà inventarsi un percorso autonomo fra di esse il privilegio di scovare i mille spunti geniali che le popolano.

Quando, all'età di sette anni, Petrassi parte da Zagarolo diretto a Roma, lo fa a bordo di un carro dell'uva. Arrivando in via del Corso, la trova invasa da un gregge di pecore. È il 1911: D'Amico nascerà l'anno dopo, e quello sarà lo scenario in cui lui, figlio di un grande storico del teatro, aprirà gli occhi. Quando Petrassi scrive la sua prima opera importante, la *Partita* per orchestra (1932), D'Amico ha appena individuato il mestiere di una vita, quello del critico musicale. Due anni scarsi di lavoro al "Tevere" (1931-32, in parallelo con gli studi giuridici) gli sono sufficienti per capire che la sua ribalta non è però il giornale; infatti, finita quella collaborazione, risponderà sempre picche alle offerte dei quotidiani. Nei trentacinque anni che ancora lo separano dall'esordio sull'"Espresso" compone colonne sonore, esercita la critica su vari periodici, scrive libri (negli anni di guerra una monografia su Rossini, una su Musorgskij e una su Petrassi) e lavora, ricoprendo vari incarichi in organizzazioni concertistiche e in case editrici, all'obiettivo perseguito con la determinazione più viva: la sensibilizzazione della cultura italiana a quei *Casi della musica* che forniranno il titolo al suo libro più famoso (1962). Nel 1963 ottiene il primo incarico alla "Sapienza", dove insegnerà per vent'anni a *vivere* la musica, come lui farà fino al termine dei suoi giorni (1990).

D'Amico non ha mai fatto mistero della propria idiosincrasia per la musica riprodotta, e ha sempre chiesto alla musica dal vivo emozioni e stimoli (altra circostanza strana e dunque in linea col personaggio: la curatela dei suoi scritti se l'è sobbarcata Luigi Bellingardi, il maggior critico discografico della sua generazione). Infatti nelle sue cronache si trova sempre il riferimento all'attualità culturale, l'accenno al motivo per cui di un certo fatto val la pena di discutere, la digressione rivelatrice di verità nascoste.

Per dare un'idea dello scetticismo salvifico di D'Amico basta smontare un suo paragrafo. Esempio: cronaca n. 224; argomento: il rincorrersi di interrogativi sul futuro di un soprano di nome Katia Ricciarelli, ascoltato nella *Giovanna d'Arco* di Verdi. Dopo l'esordio da bravo giornalista – chi-come-cosa-dove-quando in cinque-righe-cinque – ecco il "caso": "Nessuno che faccia il mio mestiere incontra un conoscente che non gli chieda: ma davvero questa Ricciarelli? Cosa vale? Avremo presto una seconda Callas? O comunque, un'altra 'grande cantante'?". Risposta per il lettore che non sa bene, proprio il *target* di D'Amico: "Difficile far capire che la voglia d'un'altra Callas è altrettanto futile quanto lo sarebbe quella d'un secondo inventore della tavola pitagorica, o della lampadina elettrica"; approfondimento con *boutade*: "E così la voglia d'una 'grande cantante': come se di grandi cantanti non ce ne fossero oggi anche troppe"; quindi, goccia d'antidoto contro eventuali istinti campanilistici: "poco importa se così di rado italiane (i soprani di qualità si possono pur sempre pendolarmente importare...)". *In cauda... focus*, ovviamente d'artificio: "diversamente dai tromboni d'orchestra (...), una bella covata dei quali, tra noi, sarebbe fortuna assai più preziosa".

"Nelle sue cronache si trova sempre la digressione rivelatrice di verità nascoste"

Paolo Milano

È uscito *Lettore di professione fra Italia e Stati Uniti* di Lino Belleggia (pp. 266, Lit 38.000, Bulzoni, Roma 2000), un saggio su Paolo Milano (1904-1988). Critico letterario e studioso di letteratura nordamericana, dal 1957 al 1986 ogni settimana Milano recensisce uno o più libri per "L'Espresso". Una scelta di suoi articoli è pubblicata nel 1960 da Feltrinelli con il titolo *Un lettore di professione*.

Lele raccontato a Giorgio Pestelli

Formavamo un bel quartetto

Goffredo Petrassi

Qualche giorno dopo l'uscita delle Cronache musicali *Giorgio Pestelli è andato a trovare Goffredo Petrassi nella sua casa romana. Sistemati su uno scaffale a portata di mano, i volumi degli scritti di D'Amico mostravano già i segni dell'uso. Quella che segue è la trascrizione del ricordo di una vita passata fianco a fianco.*

Ricordare Lele ("posso chiamarlo Lele?", chiede il Maestro, quasi temendo di mettere subito qualcosa di familiare in primo piano) è ripercorrere un lungo periodo della vita culturale italiana, con i suoi personaggi, le sue avventure, le sue polemiche; vita italiana, ma collegata a tutto quanto c'era di vivo nella cultura internazionale; questi tre volumi non li ho certo tutti già letti, anche se regolarmente leggevo gli articoli sull'"Espresso" da cui provengono; ma, servendomi degli utilissimi indici, vado a curiosare in questa selva di pagine, cercando nomi o titoli, e risalgo a scritti che mi fanno rivivere episodi, sensazioni, direzioni di ricerca con la vivacità di allora.

Lele e io eravamo non solo amici; eravamo legati da una fratellanza, da un affetto profondo durato tutta la vita malgrado la disparità della nostra formazione culturale: la sua cultura umanistica, oltre a essere vastissima, poggiava su basi tecnicamente agguerrite, che provocavano in lui un vero culto per la precisione e l'accuratezza; anche di particolari minimi, che poi in realtà erano spiragli decisivi su prospettive di ampio respiro.

"Ci univa l'idea che la musica dovesse difendere dagli assalti del pressapoco, del provinciale, del banale"

Ci univa, oltre la passione per la musica, anche questa idea: che la musica stessa si dovesse difendere dagli assalti perennemente in agguato del pressappoco, del provinciale, del banale, si dovesse difendere dallo sfruttamento mercantile della musica di consumo; che a quell'epoca poi non era ancora così invadente e occupatrice di spazi com'è ora. Questa invadenza, entro limiti determinati, può anche essere degna di considerazione, mettere in moto interessi e avvicinare un pubblico diverso; ma lo sfruttamento inconsulto della musica considerata merce condiziona e impoverisce la cultura e annulla la musica stessa in quanto ha di proprio.

In Italia, negli anni in cui ho esordito, la musica non era considerata un'attività propriamente intellettuale; la sua sfera era sopra tutto sensoria, qualcosa di più di un passatempo, comunque non degna di accedere alle alte proposte del pensiero. Tutta l'attività di Lele, come critico e insegnante, era invece rivolta a indagare il legame tra musica e significati culturali in essa coinvolti; ma in questa battaglia va ricordato e inserito da un altro grande lottatore, Massimo Mila (con cui andava di pari passo, pur fra continue polemiche e umori personali su singoli punti); e non va separato neanche da Gianandrea Gavazzeni, che in altro campo collegava musica e cultura, sopra tutto letteraria, con grande finezza; in fondo, me compreso, formavamo un bel quartetto perché tutti partecipavamo delle stesse idee, pur avendo ognuno le sue predilezioni; l'unica cosa che ci univa era l'accordatura per quinte uguale per tutti gli strumenti del quartetto. Ora sono rimasto solo io, ma in queste *Cronache musicali* mi sembra di riascoltare le loro voci; e quelle idee continuano a vivere dentro di me.

L'Espresso moschettiere

Alberto Papuzzi

Quella di Fedele D'Amico era una di quelle firme per le quali negli anni sessanta andavi all'edicola a comprare "L'Espresso" di Scalfari, fondato nel 1955 sulla scia del celebrato ma elitario (e invenduto) "Mondo" di Pannunzio. Nel suo libro di memorie *La sera andavamo in via Veneto* (Mondadori, 1990), Eugenio Scalfari ricorda la famiglia D'Amico fra i capostipiti della cultura liberale che partorì i due settimanali d'opinione. L'idea di fondo era una scommessa sulla possibilità di passare "da un giornale di gruppo a un giornale per il mercato, da un club politico ad un'azienda editoriale". In questo progetto, le grandi firme avevano la funzione precisa di favorire un rapporto duraturo con un largo pubblico, che poteva anche non condividere le posizioni ideologiche e politiche del nuovo settimanale, ma si presupponeva attratto da collaboratori capaci di rinnovare l'atmosfera spesso nobile ma un po' stagnante del giornalismo italiano.

Si trattava di andare oltre la notizia, per inquadrarla nel suo contesto, per metterne a fuoco i retroscena, per vagliarne gli elementi problematici, non rifiutando di mescolare cronaca e commento. D'altronde "L'Espresso" nacque con un direttore, Arrigo Benedetti, che possedeva la personalità e l'esperienza per garantire che un progetto così impegnativo sul piano del rinnovamento e della partigianeria venisse realizzato nel rispetto delle regole del buon giornalismo.

Come "Il Mondo" anche "L'Espresso" si collocava nel filone del giornalismo di battaglia, o giornalismo moschettiere, soprattutto dal 1963 con la direzione Scalfari, enucleando il modello del giornale-partito che sarà esplicitato nel 1976 con "la Repubblica". Bisogna aggiungere che il decennio che corse tra la fine dei cinquanta e la fine dei sessanta fu un periodo denso di novità che tendevano a dissacrare i canoni tradizionali (vedi il *new journalism*).

Ma Nello Ajello, in un bel saggio sui settimanali di attualità (in *La Stampa italiana nell'età del capitalismo*, a cura di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, Laterza, 1975), ha giustamente messo in luce un'altra caratteristica dell'"Espresso": era il frutto di un'epoca decisamente "più leggera", rispetto agli anni della ricostruzione economica, ed era il foglio di una capitale "mezza nostalgica e mezza cosmopolita", di levantina vivacità. Così mescolava il radicalismo politico con una passione per lo *stile*, esplorando le nuove mode della ringiovanita società italiana, con il compiacimento di rispecchiarvisi. "Nell'esuberanza del settimanale – scrive Ajello – c'è anche questo dover descrivere un modo di vita in cui ogni cosa appare mescolata con cento altre in modi disordinati e quasi irriverenti".

In questo quadro, non solo la politica e soprattutto l'economia, ma anche la cultura e la critica erano oggetto di un trattamento sia secondo le regole del reportage giornalistico sia all'interno d'una concezione militante del giornalismo. Con Fedele D'Amico, che aveva sostituito Massimo Mila nella critica musicale, fra i collaboratori più noti si ricordano Alberto Moravia, Sandro De Feo, Bruno Zevi, Camilla Cederna. Nel conformismo che sembrava dominare quegli anni (in realtà più inquieti di quanto non si immagini) "L'Espresso" rappresentava senza dubbio una voce trasgressiva, o meglio ancora, per citare di nuovo il saggio di Ajello, "una specie di spina nel fianco del benessere".

Diari e saggi critici del padre dell'avanguardia

Tanto raffinato, tanto austero

Carlo Migliaccio

ARNOLD SCHÖNBERG, *Leggere il cielo. Diari 1912, 1914, 1923*, a cura di Anna Maria Morazzoni, pp. 140, Lit 36.000, il Saggiatore, Milano 1999
Schönberg, a cura di **Gianmario Borio**, pp. 240, Lit 38.000, il Mulino, Bologna 1999

Alla fine del ventesimo secolo gli appassionati di musica contemporanea possono usufruire della pubblicazione quasi simultanea di due interessanti volumi dedicati al padre delle avanguardie musicali novecentesche: i diari del periodo 1912-23 e una raccolta di vari contributi critici. Se all'inizio del secolo il fondatore della "Seconda scuola di Vienna" veniva vilipeso dalla critica e deriso dal pubblico borghese, oggi invece lo si riconosce unanimemente come un "classico" e soprattutto come il compositore che ha segnato tutta la storia della musica del Novecento. A lui si deve la più radicale rivoluzione del linguaggio musicale mai verificatasi, quella che ha portato il sistema tonale alle estreme conseguenze del suo sfaldamento e quindi alla definizione di un sistema alternativo, il dodecafonico, che doveva utopisticamente riformulare le regole e le prescrizioni su cui si basa il lavoro compositivo. Gli anni cruciali che vedono l'elaborazione di questa svolta vanno dal 1911 al 1923, ossia dalla pubblicazione del *Manuale d'armonia*, coeva alle opere "atonali", fino alla stesura della prima opera dodecafonica, la *Suite* op. 25 per pianoforte.

Proprio a questi anni appartengono gli scritti che ci vengono proposti nel volume, curato da Anna Maria Morazzoni, intitolato *Leggere il cielo*: si tratta di appunti, annotazioni sparse, qualche breve articolo e considerazioni soggettive varie, che presumibilmente vanno interpretati come schizzi di un'ipotetica autobiografia, o anche come liberi "monologhi interiori", frutto di un lavorio autoanalitico molto congeniale all'introverso carattere del compositore. Il lettore si troverà forse nell'imbarazzo voyeuristico tipico di chi legge diari e memorie tanto sincere. Certo, dovrà faticare a trovare frasi interessanti e illuminanti in mezzo a cose del tipo "ieri sera ho disdetto il concerto", "domani l'editore mi pagherà" oppure "ho pranzato con quel tale" – spesso un illustre sconosciuto – eccetera. E il *Diario delle nuvole di guerra*, da cui è tratto il titolo, scritto negli anni del conflitto mondiale – nel quale Schönberg si arruolò volontario – non si distingue molto da un semplice bollettino meteorologico, anche se ci viene presentato come sintomo della raffinata sensibilità visiva del musicista, nonché come "una maniera di esorcizzare la possibilità di morire a causa della guerra". In generale questi scritti ci forniscono comunque il ritratto di uno Schönberg nella sua più intima umanità, ossessionato da incubi e visioni della moglie defunta, amareggiato dagli insuccessi delle esecuzioni dei suoi pezzi e dalle conseguenti polemiche con i critici, e soprattutto fervidamente animato da un'ansia di ricerca che lo spingeva a coniugare in modo sempre più stretto musica e pittura, azione e riflessione, teoria e pratica compositiva.

"Si dovevano evitare applausi ed elogi e si disdegnava ogni sorta di blandizia"

Ma per ricostruire i molteplici aspetti della complessa personalità artistica del compositore viennese occorreva in effetti una ricognizione dei più significativi contributi critici scritti negli ultimi anni; è ciò che Gianmario Borio ci propone nell'ampia silloge del Mulino, nella quale vengono tradotti dodici importanti saggi, alcuni inediti, di musicologi prevalentemente austriaci e tedeschi. Essi coprono l'ampio raggio delle variegate sfaccettature in cui Schönberg può essere studiato: innanzi tutto le relazioni interdisciplinari che la sua musica intrattiene con la poesia, sia nel senso di un'ascendenza letteraria sia come testo da musicare. Scrittori come George, Strindberg, Werfel e Dehmel (su cui si sofferma il saggio di Walter Frisch) furono le letture preferite del giovane Schönberg, e compongono il quadro di riferimento culturale cui il musicista attinse. Ma ugualmente fondamentali sono i rapporti con la pittura, in particolare con quella di Kandinskij (su cui scrive Klaus Kropfinger); all'artista russo egli era legato, oltre che da un cordiale rapporto di amicizia, da quelle numerose affinità estetiche che si concretizzarono nei rispettivi scritti, pressoché contemporanei, *Lo spirituale nell'arte* e *Harmonielehre*.

Comprendere la relazione tra Schönberg e Kandinskij vuol dire non solo ricostruire la cultura espressionista di inizio secolo, ma anche entrare nel vivo del problema teorico del rapporto tra musica e pittura, e quindi dell'autonomia dell'arte: mettendo entrambi come istanza primaria della creazione artistica la "necessità interiore" dell'opera, e grazie alle loro riflessioni incrociate su temporalità dell'immagine e spazialità dei suoni, i due artisti sono riusciti a dare una risposta equilibrata e approfondita a queste fondamentali questioni.

Se per capire la musica di Schönberg, anche nella sua autonomia, non si possono eludere gli agganci interdisciplinari, così non si può trascurare il suo pensiero estetico, che d'altronde è sempre congiunto con problematiche di ordine tecnico e materiale: in tal senso i saggi di Martina Sichardt, Rudolph Stephan e Carl Dahlhaus chiarificano in modo sintetico e con opportuni riferimenti analitici la non facile questione dell'origine del metodo dodecafonico, delle sue motivazioni estetiche, legate sia alla definizione del "pensiero musicale" – cioè dell'"idea" o della *Gestalt* motivica – sia al problema tecnico della "variazione in sviluppo", ossia di quel particolare procedimento compositivo che – per essere estremamente sommari – unisce la pratica contrappuntistica con quella sonatistica, al fine di garantire la consequenzialità degli eventi sonori e la coesione strutturale del pezzo. Si può affermare che questo sia il vero cruccio del pensiero musicale schönberghiano, ma anche un importante snodo teorico di tutta la riflessione musicologica contemporanea. L'analisi del *Moses und Aron* condotta da David Lewin, poi, è molto significativa, perché si rivolge a un'opera veramente *sui generis*: in essa, infatti, Schönberg concentra mirabilmente problematiche estetiche, religiose, autobiografiche, musicali e persino sociologiche, essendo basata sulla corrispondenza simbolica tra la proporzione Dio: Mosè: Aronne: popolo e quella pensiero: compositore: esecutore: pubblico.

Non meno interessanti sono, infine, i saggi dedicati all'influenza della cultura ebraica (Ringer), al sistema armonico delle tarde composizioni tonali (Martin Schmidt), allo Schönberg trascrittore di Brahms (Gülke), teorico dell'interpretazione (Danuser), pedagogo (Krämer) e animatore culturale (Szmolyan): infatti, oltre a essere un instancabile educatore e didatta, egli aveva fondato, nel 1918, l'"Associazione per le esecuzioni musicali private", in cui venivano eseguite le opere più significative del momento; secondo quanto lo stesso fondatore prescriveva, nelle sedute si dovevano evitare applausi ed elogi e si disdegnava deliberatamente ogni sorta di cerimonia e blandizia borghese: un'istituzione un po' elitaria, ma estremamente coerente, rigorosa e selettiva, come d'altronde erano lo stesso Schönberg e la sua arte tanto raffinata quanto pervicacemente austera. ■

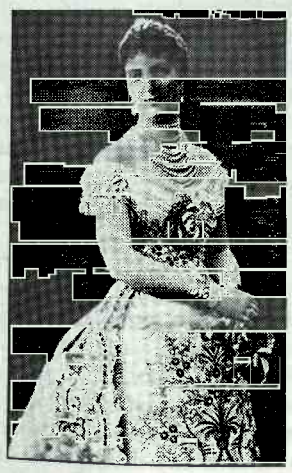
Da Pitagora ai neoromantici

GIOVANNI GUANTI, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, pp. 538, Lit 62.000, La Nuova Italia, Milano 1999

Dopo i fondamentali manuali di Enrico Fubini sull'argomento, esce oggi una nuova ricognizione in quel campo così complesso e variegato che è l'estetica musicale. L'autore, come d'altronde lo stesso Fubini aveva fatto, intende il termine in un'accezione ampliata, riguardante cioè le "idee sulla musica" che filosofi, musicologi e compositori hanno espresso nella storia del pensiero occidentale, da Pitagora al Novecento. Pur pagando il prezzo di una mancata definizione epistemologica dell'ambito disciplinare e dell'assenza di un necessario inquadramento teorico, l'impresa di Giovanni Guanti è tuttavia generalmente lodevole, non solo per l'utilità didattica, ma anche per l'opportuna individuazione dei punti di riferimento storici e di ambiti tematici indispensabile a qualsiasi livello si affronti la disciplina. L'andamento della trattazione segue infatti l'ordine cronologico, con chiarezza di esposizione e puntuale e onesto riferimento alle fonti.

In un'opera così meritoria si sarebbe portati a perdonare le lacune o le omissioni, in questi casi quasi sempre inevitabili. Tuttavia alcune appaiono troppo vistose per essere sottaciute: per esempio l'estetica fenomenologica meritava a nostro avviso un capitolo autonomo, anziché essere limitata al pensiero di Ingarden; e peggior sorte è toccata all'estetica idealista e crociana, praticamente ignorata nonostante il suo ruolo certo non secondario nella cultura italiana. Si rimane poi alquanto perplessi a vedere il dibattito più attuale tanto sacrificato, e ridotto alla sterile polemica tra i neoromantici e le avanguardie; e persino di compositori-teorici come Boulez, Messiaen, Mâche, Grisey non c'è praticamente traccia; dell'esistenza dell'Ircam di Parigi o di altre simili istituzioni, che tanto merito hanno tutt'oggi nel fungere da catalizzatori della riflessione musicologica e filosofico-musicale novecentesca, non si fa neppure cenno. Un po' troppo disinvoltamente l'autore sembra poi inserire nella categoria "neoromantico" sia il minimalismo sia la nuova semplicità, il postmodernismo e tutte quelle esperienze che, per quanto contraddittorie e problematiche, costituiscono l'oggetto del contendere estetico-musicale più recente, e di cui sarebbe utile per tutti avere un pur minimo ragguaglio.

Si ha allora l'impressione che su tematiche e riflessioni appartenenti all'arco degli ultimi decenni l'autore, che si dimostra ferrato nell'estetica ottocentesca e romantica, abbia troppo sorvolato o troppo tralasciato, incurante del fatto che da sempre la riflessione filosofica è andata di pari passo con le coeve ricerche musicali, e che queste ultime oggi hanno ormai storicizzato la dialettica delle avanguardie, anche di quelle postbelliche e "darmstadtiane". Fa specie infine che la bibliografia, oltre che poco aggiornata, risulti imprecisa e poco nutrita in rapporto all'amplissimo oggetto e alle ambizioni del lavoro.



Per queste ragioni il libro di Guanti nasce già vecchio, datato e impotente a fornire stimoli alla ricerca e alla riflessione estetica del nuovo millennio; certo esso dovrebbe comparire ugualmente nella biblioteca di ogni serio studioso di musicologia: ma purtroppo ci sembra destinato a riempirsi ben presto di polvere.

(C.M.)

ASTROLABIO

Toni Packer
LA LUCE DELLA SCOPERTA
Un libro da meditare
per interrogarsi in silenzio
e cercare nell'intimo del cuore
il vero senso
delle cose di sempre

♦

Krishnamurti
SUL RAPPORTO
Vivere è essere in rapporto
col partner, con gli altri
e risanare i propri rapporti
significa risanare
tutta la società

♦

Howard Sasportas
GLI DEI DEL CAMBIAMENTO
Urano, Nettuno, Plutone
Le problematiche astrologiche
e psicologiche
dei pianeti della crisi

♦

Dona Witten
Akong Tulku Rinpoche
IL MANAGER ILLUMINATO
Come applicare creativamente
i principi buddhisti
alla logica
del lavoro di gruppo

ASTROLABIO

Due esordi tra espressionismo e noir

Amhardcore

Giuseppe Antonelli

Flavio Santi, *Diario di bordo della rosa*, pp. 151, Lit 20.000, Pequod, Ancona 1999
Francesco Ficarra, Francesca Rimondi, *La domenica non si lavora*, pp. 167, Lit 18.000, DeriveApprodi, Roma 1999

Nel suo *Occhi sulla graticola*, Tiziano Scarpa scrive che "l'area sessuale è il luogo culturale per eccellenza, in essa può accadere qualsiasi sorta di eventi linguistici". Il principio è applicato alla lettera da Flavio Santi, che in questo romanzo d'esordio lo porta anzi alle estreme conseguenze, "tanto la sua prosa rotola folenghianamente sul versante della virulenza, cioè dell'osceno" (come afferma Mari nella bandella). Il cenno alla rosa appare più che altro antifrastico: il personaggio che dice "io" è un giovanotto di un paesino del Friuli, Eugenio Coos (per tutti Ghienio), falegname specializzato in casse da morto. Il suo diario è un elenco di "cose dure e porche", riportate con sguardo allucinato e puntiglio notomizzante ("ho fatto una descrizione fisiologica" dice a un certo punto, da appassionato lettore di Vesalio e dell'*enciclomedica*). A ogni capitolo corrisponde – di solito – una diversa perversione sessuale, quasi sempre sperimentata in prima persona: necrofilia (*L'amore dei morti*), zoofilia (*L'amore in stalla*), coprofilia (*La carriera della merda*), pedofilia (*L'amore dei bambini*), gerontofilia (*La madre del professore*), incesto (*La mamma Dora*).

Il catalogo è questo, integrato da buone dosi di sadismo e masochismo, da un'insana passione per la tonaca (*L'amore dei preti*) e dall'onnipresente onanismo (il *cinquedita* non è il *gimme five* di Jovanotti...). Tra tutte le malattie che si possono contrarre seguendo una simile condotta, la gozzaniana tabe letteraria non è certo la più grave; eppure – stando alle indicazioni che il protagonista ci fornisce – sembra che proprio lì vada ricercata l'eziologia di questa patologica morbosità. Il trauma originario scaturisce infatti dall'incontro di Ghienio con la biblioteca del fu professor Oreste, dalla sua identificazione col superuomo di *Niezze* e dall'ingorda lettura di una collana di libri erotici ("una lettura osé oinc oinc"). E d'ascendente freudiano e letterario è anche il finale del libro: una truculenta autoevirazione che fa culminare la storia in un *trasgender* casereccio e chiude in perfetta climax l'orgia scatologica e sanguinolenta con una scena molto simile a quella descritta da Aldo Nove nel suo racconto per *Gioventù cannibale*.

Quello di Santi è, d'altra parte, un *amarcord* – *amhardcore*? – rustico e ostentatamente provinciale; preindustriale in un'epoca di narrativa *post-* (forse più che postumo, posticcio). Quando, sette anni fa, ha cominciato a scrivere il romanzo era ancora un *under 25*, ma il suo raggrumato impasto linguistico risulta attestato sulla retroguardia: come scrive ancora Mari, "solo un ingenuo può includere Flavio Santi nel novero degli sperimentalisti". Non si può dimenticare, infatti, che linea-Folengo è sinonimo di linea-Gadda, ovvero di quel filone espressionista e dialettale della nostra tradizione letteraria messo in risalto da Contini. Un filone che oggi – stando alle stimolanti letture di Ottonieri (*La plastica della lingua*) e di Pezzarossa (*C'era una volta il pulp*) – sembra trovare nuova linfa nella produzione di cannibali e dintorni. Ma il *pulp* di Santi è arcaico e archetipico; la sua scrittura quella di un epigono; il suo stile – ivi compreso il massiccio ricorso al dialetto – un idioletto alienato, nel senso duplice di "straniato" e di "passato di proprietà".

"Un idioletto alienato, nel senso duplice di straniato e di passato di proprietà"

L'impressione è quella di uno scrittore che, tramite un attento studio della tradizione, abbia approntato a proprio uso e consumo una sorta di manuale della lingua degli espressionisti. Gli ingredienti ci sono tutti: i verbi parasintetici ("spupillargliele a pelle nuda", "questo brodo che sento insughire"). I nomi astratti in "-ìo" ("un urlìo, un vibrillìo a inzuccherare la gola") e gli aggettivi in "-oso" ("attacatoso", "celeroso" "gridoso"). E poi ancora le onomatopee ("un gnegné era un panno gnaulante"), che contribuiscono a creare figure di suono ("L'aria diventa arrossata, spigolosa, come della soda: saltellante, sfrigolante, fisicamente fastidiosa, quasi solida"), a loro volta basate spesso su figure etimologiche ("Era una bella vaccazza, vaccosa, figlia di bella vacca, vaccuta con vacche di poppe, tettone, vacche di vacche e tette") e disposte in una sintassi elencatoria. Oltre a sfruttare tutta la carica blasfema e disfemistica del dialetto e della lingua, Santi neologizza ("era tutto un sussopra di conseguenze"), più spesso univerba due parole (tra gli altri casi – *pour cause* – "suggiù" e "vantindietro"). È insomma uno "stressaparaule" che ha letto bene le *auctoritates*: quando deve descrivere cieli e nuvole riecheggia le note cromatiche di un'alba del *Pasticciaccio*; quando gioca sul nome della rosa richiama l'attacco di *Retablo*; a tratti segue l'andamento classificatorio di un'*Hilarotragoedia* o riprende il gusto per l'etimologia popolare alla *Libera nos a malo* ("A l'è un omosessuàl, tò: om osessuà, è un om osèss").

Rivolti ad altri numi e lontanissimi da questa rimozione della modernità sono invece Ficarra e Rimondi (rispettivamente classe '72 e '74). Il loro esordio – un racconto piacevole, costruito su un'accorta sequenza di flash-back e sul gioco a due voci dei protagonisti, il giovane accusato d'omicidio e il suo avvocato – è immerso nella realtà metropolitana e imbevuto di modi colloquiali ("dentro 'sta cella monoposto", "mi stava alle costole come un cataplasma, mi stava"), regionali ("il rusco", l'immondizia), giovanili ("un pacco", una fregatura). Tuttavia, è proprio questo elemento giovanilistico che finisce col prevalere, dando vita a esiti che ricordano troppo il ginnasialismo alla Brizzi (non a caso i due sono bolognesi): "il leggendario Zoom, eroe di mille battaglie", "reclutammo un congruo numero di giovani pirati e fanciulle in fiore". Il gioco linguistico è a volte un po' ingenuo ("Così è la sorte, mi dicevo, a uno arride, un altro lo irride"), così come l'ostentazione scherzosa di alcune facili marche di letterarietà, da ricondursi in gran parte alla "vocazione poetica" del protagonista: varianti auliche ("ero ancor giovine e inesperto"), qualche rima ("bastava che anch'io, come il german mio, mi trovassi un lavoro"), il vezzo di posporre il verbo ("questa gente che tante domande mi fa", "molte canzoni sentii cantare, e qualcuna forse cantai anch'io").

Su tutto questo s'innesta l'elemento di genere, piuttosto invadente, sia pure giocato sul filo dell'ironia metaespressiva ("Non c'era dubbio, io preferivo i noir"), insistendo sul confronto codificato realtà-finzione (l'avvocato che dichiara di non aver mai visto i telefilm di Perry Mason, il presunto assassino che evoca il "poliziotto intelligentissimo dei film (...) che incastra il criminale e lo costringe a confessare"). E di genere sono anche i personaggi: da un lato il ragazzo difficile (e idealista) per cui il rifiuto della realtà familiare piccolo borghese e della prospettiva modaiola dei tipi da aperitivo si traduce in una scelta nichilista: "Tutto mi verrà a noia, perché il tedio non è in ciò che fai, ma nella forma che assume quando diventa lavoro. Forse bisognerebbe darsi al crimine". Dall'altro l'avvocato in piena crisi di mezza età, costretto a riflettere sulla propria professione e sulla propria vita: "non si può rimanere ragazzi in eterno" gli dice a un certo punto un collega, che sta sgobbando per pagarsi una casetta in campagna dove passare i fine settimana, "che non si lavora mica, di domenica". Così, quando quel collega muore d'infarto, un cerchio un po' troppo perfetto si chiude, saldando le insopportabili domeniche fuori porta dell'infanzia con le lunghe ore del carcere, in cui tutto il tempo assume "la forma di una interminabile domenica pomeriggio". La domenica della vita, insomma, non è cosa da uomini e bisogna lasciarla a chi, dal settimo giorno "non fece più nulla per il resto dell'eternità, né aveva fatto nulla nell'eternità precedente", perché, scritture alla mano, "è chiaro che Dio lavora sei giorni in tutto, sei soli giorni in tutto il tempo infinito". ■

I libri citati

Tiziano Scarpa, *Occhi sulla graticola*, Einaudi, 1996; cfr. "L'Indice", 1996, n. 4.
Aldo Nove, *Il mondo dell'amore*, in *Gioventù cannibale*, Einaudi, 1996.
Tommaso Ottonieri, *La plastica della lingua*, Bollati Boringhieri, 2000; cfr. "L'Indice", 2000, n. 5.
Fulvio Pezzarossa, *C'era una volta il pulp*, Clueb, 1999.
Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, 1957.
Vincenzo Consolo, *Retablo*, Sellerio, 1987; cfr. "L'Indice", 1987, n. 10.
Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Feltrinelli, 1964.
Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, Feltrinelli, 1963.

La mossa del giullare

Andrea Bajani

Aldo Dieci, *Route 66*, pp. 237, Lit 18.000, Castelvecchi, Roma 1999

Bill Gates non l'avrebbe mai fatto. Non avrebbe mai lanciato un Windows 2000 radicalmente diverso dalla precedente versione datata '98. Ma Castelvecchi, si sa, ha politiche editoriali un po' diverse da quelle dell'imperatore della Microsoft, e dopo un Aldo Nove di grande successo (*Woobinda e altre storie senza lieto fine*, 1996), ha da poco dato alle stampe *Route 66*, firmato Aldo in versione Dieci e distante anni luce dal suo illustre predecessore.

Dal momento che il dubbio amletico di molti *aficionados* dei libri è "sarà lo stesso Aldo, o no?", è bene da subito precisare che no, l'autore di *Puerto plata market* (Einaudi, 1998) e il misterioso artefice di *Route 66* hanno poco a che vedere l'uno con l'altro. Aldo Dieci, "ultima *release* della serie Aldo", "vive a lavora nella mente dei suoi lettori, nelle pagine dei libri e dei giornali". Data e luogo di nascita, Roma, 1999: come dire che non esiste, o quantomeno che non è uno. Che forse (e si direbbe: "secondo indiscrezioni") è un'équipe di lavoro interna alla casa editrice.

Ecco che allora da dietro il romanzo spunta lo zampino di Alberto Castelvecchi, il coraggioso editore romano che ha dato voce, tra gli altri, a Tommaso Labranca e Filippo Scòzzari. E alla base della storia di *Route 66* e del suo personaggio, un aspirante teologo e commesso in un supermercato che diventa scrittore con l'unico obiettivo di conoscere la cassiera di una libreria, si nasconde una scaltra operazione editoriale. Se infatti le prime cento pagine del romanzo raccontano la "vocazione erotica (abbordante) alla scrittura" di Aldo Dieci, la seconda metà del libro è la cronaca quasi cinica del progetto *Route 66*, l'idea cioè, di Alberto Castelvecchi, di dare in lettura a giornalisti e critici romani il romanzo *in fieri* targato Aldo Dieci.

Il risultato è un libro a due cuori, con una prima metà fresca e divertente, a tratti buffonescamente provocatrice e irriverente (allo "scrivere non è importante ma non si può fare altro" di Daniele Del Giudice, Aldo Dieci replica così: "ho scritto un libro di merda perché non si può fare altro") e una seconda parte integralmente programmatica. Dalla metà in poi, infatti, l'epopea tutt'altro che epica e piuttosto stralunata del protagonista è contrappuntata nientemeno che dagli interventi di giornalisti e critici come Filippo La Porta, Roberto Cotroneo e Mirella Appiotti, con tanto di consigli (poi in parte seguiti) sull'evoluzione della vicenda.

Aldo atto II, dunque, e nuovo sberleffo di Castelvecchi al giornalismo e all'editoria nostrani, sempre più, questo sembra essere il messaggio, imprenditori, creatori a tavolino di romanzieri che sono in realtà prodotti per il mercato e niente più. Farlo alla luce del sole ("procreando", manipolando *Route 66*) equivale, in qualche modo, a smascherare questo atteggiamento. E allora non c'era niente di più azzeccato che far sghignazzare un pagliaccio in copertina.

Generazioni

Andrea Bajani è il più giovane dei recensori che compaiono in queste pagine. Nato a Roma nel 1975, vive a Torino, dove si è laureato nel 1999 con una tesi su Daniele Del Giudice. Attualmente lavora sulla metanarratività nel *Tristram Shandy* di Sterne e in *Jacques il fatalista* di Diderot. Ha pubblicato due racconti per antologie letterarie edite da Addictions e Rubbettino (entrambe del 1999) e un contributo critico su Daniele Del Giudice edito da Gribaudo.

Variazione sul vuoto

Il lamento di ciò che non c'è

Andrea Cortellessa

Come mai lo *spazio* è *sfinito*? C'è una generazione di scrittori che negli ultimi anni ha preso a tematizzare una dimensione, quella del Vuoto, certo non nuova all'immaginario letterario; ma che oggi è come se si fosse deciso di affrontare di petto (nulla conta, naturalmente, che sia per definizione impossibile). Come dice "Neal Cassady" a "Jack Kerouac" – due dei personaggi dello *Spazio sfinito*, di Tommaso Pincio, uscito nella collana "AvantPop" di Fanucci –, quando questi ha accettato l'impiego in orbita solitaria per la Coca Cola Inc.: "tu e il Vuoto finalmente soli, uno di fronte all'altro per mettere in chiaro ogni cosa". Fortunatamente, ben poco si metterà in chiaro; ma le *rêveries* del personaggio di Kerouac – isolato nella sua cellula di miele lanciata nello spazio – si iscrivono con forza, d'ora in poi, in una storia della figurazione malinconica di fine millennio.

Piace farla iniziare, questa storia, una trentina d'anni fa: con una certa scena del *2001* di Stanley Kubrick. Da mesi è in volo verso Giove l'astronave inviata per indagare sui misteriosi messaggi giunti sulla Luna. La abitano, vigili, solo due cosmonauti, sempre assistiti dal finora fedele computer di bordo HAL 9000. Gli altri membri dell'equipaggio sono in animazione sospesa. Uno dei due astronauti è ripreso mentre fa jogging lungo la rampa del corpo centrale dell'astronave: un grande anello la cui rotazione simula la gravità. Corre in avanti ma in realtà il suo percorso è ciclico, anulare – teoricamente infinito. È il giorno del suo compleanno: così HAL proietta per lui su uno schermo gli auguri preregistrati dalla famiglia a mesi, e miliardi di chilometri, di distanza. Nessuna parola. Solo la musica dolcemente *kitsch* di un adagio di Khačaturjan.

"L'inganno più irridente, la più intollerabile delle immagini: la nostra"

Quando arriva questa scena, ogni volta che si rivede *2001*, si stringe tutto il rattrappibile: reazione pavloviana che rende difficile spiegare cosa ci sia di tanto struggente . C'è la solitudine, certo; la fredda e insieme pungente abolizione della felicità, e della stessa aspirazione alla felicità, che ogni missione che ci accolliamo comporta. Ma il punto è un altro. L'uomo sull'astronave è diviso dal Vuoto assoluto solo da un sottile diaframma metallico. Ma pensare quel Vuoto in silenziosa attesa all'esterno non può che richiamare l'infinitamente più piccolo Vuoto interno alla nave: quello che lui insensatamente percorre di corsa – senza mai arrivare da Nessuna Parte. Quella scatola, poi, ne contiene un'altra: perché il Vuoto della nave da qualcuno è abitato, in realtà – da lui stesso, cioè. Ma allora è dato sospettare che sia Vuota pure quell'altra, minuscola scatola: e che siano tre i Vuoti (quello dello Spazio, quello della Nave, quello del Corpo), separati l'uno dall'altro da insignificanti diaframmi.

Il suo motto, questa generazione lo può rubare a una poesia di Gabriele Frasca: "giunto al frigo l'aprì, non c'era molto, / solo l'austerità delle lamiere / d'alluminio, riempì d'acqua un bicchiere, / restò a guardarlo, ed insipido il volto / galleggiò un po', poi si mise in ascolto, / niente, ovviamente, poteva sedere / ora, tranquillo, frugarsi, vedere / dentro, più dentro, ecco, non c'era molto". Quello che ci annienta è l'essere ormai giunti a toccare con mano il Niente che ci abita – il "solido Nulla" di Leopardi. Lo spazio è sfinito, infatti, perché abitato dal Vuoto. Strutturalmente insidiato, in ogni sua minima parte, dal Nulla. Quello che al Kerouac di Pincio – turbato dall'assoluta assenza di stelle nel "piano nerocosmo specchiante" di là dall'oblò – si manifesta con uno strano rumore, "il Mugolio del Tutto". Il lamento interminabile di ciò che non esiste. In *2001* l'altro astronauta – quello che prosegue la sua Odissea – alla fine incontrerà Qualcosa. Ma io sto con l'astronauta malinconico – quello che corre in circolo, quello al quale viene spietatamente negata ogni Trascendenza. Se non c'è nessuna Meta è perché Dio – contrariamente a quanto diceva Einstein – è proprio Colui Che Gioca A Dadi.

Uno dei motti ironicamente gnomici che punteggiano *Lo spazio sfinito* recita così: "Le donne sono portate alla sparizione". Si veda la *Teoria delle aureole*, doloroso *punctum* nel recente *Cos'è questo fracasso?* di Tiziano Scarpa (cfr. "L'Indice", 2000, n. 6). Come in un vecchio Hitchcock, *The Lady* è, semplicemente, colei che *Vanishes*: la donna che non si trova di Leopardi – quella con cui si sogna di "fare all'amore col telescopio" (nell'autocommento alla canzone *Alla sua Donna*): la *Rosina perduta* di Delfini o la *Bassotuba* – che naturalmente *non c'è* – del suo nipotino Paolo Nori (cfr. "L'Indice", 2000, n. 5). Neoplatonismo? Esistenzialismo, forse (nuovo *désir d'être* sartriano)? Solo in negativo. La nostra epoca – ce l'hanno insegnato il Baudrillard dello *Scambio simbolico e la morte* e il Virilio dell'*Estetica della sparizione* – è quella della derealizzazione. Le vicende della Storia hanno decretato la Morte della Realtà. Ma, più che di un "delitto perfetto" (Baudrillard), si ha il sospetto che si sia trattato di un suicidio. Le Cose, Sfinite, non ce l'hanno fatta più a Essere. A noi restano solo i loro simulacri: gli specchi con i quali ci confonde e ci inganna la Scimmia di Dio, cattivo demiurgo gnostico che macchina sapiente le leve della falsificazione mediale. In quest'estinzione del reale, ultima e postrema forma di realismo è allora, forse, quella che rappresenta le superfici specchianti (come la bocca di Marylin nello *Spazio sfinito*): gli Schermi lucenti che, nell'avvolgere il Nulla, ci rimandano insolenti l'inganno più irridente, la più intollerabile delle immagini. La nostra.

Di questo Realismo della Derealizzazione si capisce come parametri fondanti non possano essere né il Rispecchiamento lukácsiano né la Negazione adorniana. Il nitore figurale dell'immagine (come nell'apparente quotidianità di certo Magritte tardo, o di tanta parte della produzione di Hopper) si sposa alla coscienza acuta di un elemento sfuggente, e al limite enigmatico, della Realtà rappresentata. Ossia precisamente alla sua qualità residuale, fantasmatica, irrigidita in calco di se stessa. Ogni Descrizione sarà Descrizione di una Descrizione; mentre l'anelata Realtà si allontana indefinitamente nella copia della copia di se stessa. Penso ai recenti romanzi "vuoti" di autori come il Romolo Bugaro del *Venditore di libri usati di fantascienza*, o il Simone Battig dell'emblematico *Sul nulla* (cfr. "L'Indice", 2000, n. 4): per i quali vale la definizione (di Marco Belpoliti, su "Alias" dello scorso 18 marzo) di "scrittori a bassissima definizione", "che ottengono il massimo del potenziale narrativo ricorrendo al minimo, sino al limite dell'elisione, dell'atonale o del silenzio".

C'è una trappola, naturalmente. Tutto questo rammenta l'estetica sentimentale del primo Romanticismo: il vuoto ci addolora, sì, ma questo dolore si può capovolgere in piacere algolagnico, in funzione di un nuovo incanto, di una nuova stupefazione (ciò che farebbe il gioco della Scimmia). È la capriola cara ai mistici del Nulla, ai virtuosi della teologia negativa: dove l'*annihilatio* è premessa e condizione dello spossessamento rituale. A questo pericolo lo scrittore può rispondere nel modo più antico, e insieme sempre nuovo: cioè inventando una lingua – che vuol dire un pezzo di realtà, seppur personale. Come fa Pincio esponendo la sua lingua "bianca" e senza alcuna marca contrastiva (al punto che qualcuno, al suo apparire, disse malevolmente – senza capire che aveva colto la vera novità di questo scrittore – che sembrava la lingua di una traduzione: certo, la traduzione di un testo anteriore *che però non c'è*) "al gelo dell'inverno, così che un sottile strato di ghiaccio composto di minutissimi granuli biancastri, la galaverna, coprisse tutto". Dentro quel freddo scorre inapparente un brivido caldo, "sempre sul punto di liquefare il racconto". È proprio così: lo sa chiunque abbia sentito almeno in un'occasione la pelle del volto indurirsi a bassissima temperatura. Viene da piangere; e se solo si osa farlo la pelle fa male fino a che sembra volersi spaccare, addirittura. Quel dolore è il segno che è venuto il momento di volare. Finalmente liberi nel Vuoto. ■

I libri citati

Tommaso Pincio, *Lo spazio sfinito*, Fanucci, Roma 2000, pp. 154, Lit 16.000.

Gabriele Frasca, *Lime*, Einaudi, Torino 1995, pp. 158, Lit 16.000.

Tiziano Scarpa, *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, Einaudi, Torino 2000, pp. 181, Lit 16.000.

Paolo Nori, *Bassotuba non c'è*, Einaudi, Torino 2000, pp. 150, Lit 14.000.

Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*, Costa & Nolan, Genova 1996, pp. 283, Lit 32.000.

Romolo Bugaro, *Il venditore di libri usati di fantascienza*, Rizzoli, Milano 2000, pp. 193, Lit 26.000.

Simone Battig, *Sul nulla*, Theoria, Milano 1999, pp. 190, Lit 24.000.

Di follia, di guerra, di fisica teoretica

Con occhi seri

Delia Frigessi

Fabrizia Ramondino, *Passaggio a Trieste*, pp. 311, Lit 30.000, Einaudi, Torino 2000
Delia Biasi, *I fiori azzurri*, pp. 158, Lit 25.000, Lint, Trieste 1999
Claudio Pogliano, *Città dell'artificio. Scienze e cultura a Trieste*, pp. 131, "Archivio trentino", n. 1, 1999

"Un ragazzaccio aspro e vorace, / con gli occhi azzurri e mani troppo grandi" per Saba, ma per Fabrizia Ramondino, che nel suo libro cita versi di Saba in esergo ad ogni capitolo, Trieste è donna. Donna traghettatrice, che apre il varco alle madri e alle compagne nelle peripezie del vivere. Assunta Signorelli, "dea salvifica" che ha lavorato con Franco Basaglia nel manicomio di San Giovanni, invita la scrittrice a soggiornare nel Centro triestino di salute mentale durante l'estate del 1968, e nasce così un racconto di intensa collaborazione e identificazione dove si mescolano liberamente le forme del romanzo, dell'autobiografia, della testimonianza, legate dalla riflessione sulla follia e sulla morte. In questo diario di bordo dove si incontrano, si incrociano tante voci di donne, il femminismo si cala nella "esperienza immaginativa ed emotiva della discesa", nella scoperta della singolarità del genere. Il Centro, in cui quasi tutte le porte sono aperte, rappresenta l'essenza del pensiero e delle pratiche basagliane, sopra ogni cosa parla il corpo – scrive Paola, psichiatra – che dà forma alla follia delle donne, il solo che potrebbe parlare del mondo femminile di fronte alle maglie della psichiatria e del controllo. Stare vicini alla sofferenza, abbracciarla nella sua irraggiungibilità, è questo il "fragile legame d'amore" che Trieste offre a chi ne scrive.

Non c'è in apparenza legame tra il diario-romanzo di Fabrizia Ramondino e il *Bildungsroman* di Delia Biasi, eppure qualcosa avvicina le due scrittrici, napoletana l'una, l'altra di madre slava e di padre italiano. Da sempre Delia si è abituata a vivere "incastrata in mezzo a due razze", e questa singolarità che marca le sue terre è vissuta intera dalla bambina che cresce in un paese del Carso triestino. La sua è una finestra spalancata sul mondo, sull'apocalisse degli scontri etnici e delle guerre. Il paese è abitato da contadini slavi, la bambina parla italiano per volontà del padre. Un padre che vive le tante contraddizioni del suo paese e dei tempi (la grande guerra, un periodo nella Russia scossa dalla rivoluzione, il fascismo al rientro in patria), una madre che mantiene viva la curiosità della gioventù, la vita dei campi e del contrabbando nel villaggio, i viaggi di vacanza nella terra rossa dell'Istria e fino a Parenzo, gli amici serbi del Kordun. L'amore per la terra "che accoglie e che nasconde le cose degli uomini" segna la bambina, che continua a sentirsi diversa. Un primo incontro con la violenza fascista contro un contadino squarcia la sua "cecità", scoppia la guerra, la Jugoslavia viene occupata, il paese si riempie di gente sbandata, compaiono i partigiani e i tedeschi occupano il villaggio e la sua casa; dopo l'armistizio, sotto le finestre della bambina che cresce scorre un esercito di gente in rotta.

In mezzo a questo tumulto, a questa storia che passa per le strade del paese, l'occhio della narratrice resta limpido e fresco. Contraddizioni etniche rotte dalla violenza e confusioni sanguinose segnano la sorte delle città istriane, dove la difesa della nazionalità è intesa come sopravvivenza, dove il contrasto tra città e contado può finire nelle foibe mentre la gente attende la fine del mondo e vede sbucare dalle nuvole prodigiosi cavalieri dell'apocalisse. I soldati che andavano incontro al crollo finale "guardavano con gli occhi seri dei bambini", la scrittrice ricorda i serbi, i cosacchi vicino a Trieste, i cetnici, ma non dimentica i tratti di umanità che balenano nelle storie di vita dei tedeschi e degli *Alpenjäger* che occupano la sua casa. A Trieste, dove la famiglia ha trovato alla fine un rifugio, entrano i neozelandesi, ai soldati di Tito che percorreranno da vincitori la città vengono consegnati i tedeschi, questa volta è la marea balcanica e slava a passare sotto le finestre. Le vicende si mescolano tutte, resta solo il profumo della natura e la giovinezza selvatica che chiama. Un respiro quasi epico anima in Delia Biasi la descrizione dell'universo babelico, dell'umanità disperata che la guerra lascia dietro a sé, dell'ingiustizia e della menzogna che annebbiano ogni cosa, ma la *pietas* prevale. La stessa *pietas* che ha condotto Fabrizia Ramondino a vivere con le donne del Centro triestino, ma con un vincolo terragno e "barbarico", con una sua forza libertaria quasi slataperiana.

Le sorti di Trieste si sono prestate da sempre a letture divergenti, a mitizzazioni e a manipolazioni di cui impossibile e pretenzioso sarebbe qui dare conto, ma hanno continuato e continuano a esercitare un fascino, a suscitare domande. Uno storico della scienza come Claudio Pogliano si è trovato di fronte a questa "città di carta" durante alcuni anni di insegnamento universitario, e ha cercato di aprire una prospettiva nuova, che conduce alla Trieste scientifica e naturalistica, legata allo spirito borghese e soprattutto ai caratteri cosmopoliti dei triestini. Ne risulta qualcosa di più importante e intrigante di quel semplice – e troppo modesto – "indice dei lavori" che Pogliano scrive di voler fornire ai suoi lettori. Dai primi indizi settecenteschi alle *Riflessioni politiche* di stampo naturalistico di un filosofo della storia come Antonio De Giuliani, dalla fondazione del "Giornale del Lloyd" (1835) e del settimanale "Favilla", che unisce mercanti e imprenditori di cultura, dall'accorrere dei giovani triestini nelle facoltà austriache di Vienna e di Graz alle numerose versioni italiane di opere scientifiche tedesche: uno stuolo di tecnici, di inventori, di studiosi, poco noti o dimenticati, passa per la ricerca dello storico sullo sfondo dinamico di una cultura laica e borghese. Con il nuovo secolo, di cui si addensano intense le ombre, la "religione della patria" sembra relegare in un angolo la cultura scientifica. Pogliano ripercorre il primo dopoguerra triestino, il sovrastare dell'idea di nazione che la presenza della forza lavoro slovena rafforza e ci narra i danni gravi operati dalla "cultura in orbace", le parole d'ordine fasciste che indirizzavano Trieste a essere la fiaccola della civiltà nazionale nelle aree del Levante.

Con il secondo dopoguerra rinasce faticosamente l'idea della funzione europea della città che, in campo scientifico, sembra realizzarsi nei primi anni sessanta, grazie ai progetti dei fisici. Diretto da Abdus Salam, futuro premio Nobel, nasce il centro internazionale di fisica teoretica (Ictp): Trieste diventa una meta nota e ambita per scienziati di tutto il mondo. Poi, nel 1971, Franco Basaglia porta avanti la sua lotta per una riforma del sistema psichiatrico italiano. Un altro volto, un altro profilo di Trieste si aggiunge finalmente a quello della sua particolare civiltà letteraria – autobiografismo, introspezione, antiletterarietà – e alla riflessione intorno ai suoi destini inquieti di città al crocevia. ■

La fede positiva e l'isteria

Pietro Spirito, *Le indemoniate di Verzegnis*, pp. 144, Lit 20.000, Guanda, Parma 2000

Sul finire del 1878, al governo Cairoli-Zanardelli, che era caduto anche per il peso delle critiche alla sua incapacità di tutelare l'ordine pubblico, succedeva il ministero di Agostino Depretis. Il nuovo governo avrebbe adottato la linea del "prevenire per non reprimere" di fronte alle tensioni sociali di quegli anni, mosse anche da aspirazioni egualitarie e religiose. Proprio nell'agosto una repressione durissima, che si ispirava al principio della sicurezza interna dello Stato, si era scatenata sui contadini dell'Amiata che seguivano Davide Lazzaretti, provocandone la fine. Intorno al "santo" di Arcidosso avrebbero discusso e discettato psichiatri, antropologi e giornalisti, in nome di quei dettami della scienza che ormai erano diventati anche un alibi per il comportamento della classe dirigente. A muoversi tuttavia non era solo l'Italia contadina e operaia: tra le valli e le montagne del nord-est parevano prendere corpo fermenti inattesi e comportamenti enigmatici che chiedevano di essere delucidati dalle analisi della scienza. Scienza positivistica, s'intende, che ormai da un decennio e più aveva dato in Italia impulso alla fondazione e alla istituzionalizzazione di nuovi saperi, tra i quali la psichiatria e la sociologia criminale.

Per raccontare l'episodio delle indemoniate di Verzegnis – che allora riscosse attenzione grandissima e sembra oggi dimenticato – Pietro Spirito si è documentato con rigore sui testi d'epoca e ha scelto una prospettiva originale. Il suo non è un romanzo storico, e neppure una fiction in senso stretto, ma un affresco di ampio respiro che fa rivivere nei personaggi la disputa dei saperi, e che tenta di ridare, attraverso una scrittura elaborata e ricca di dialettismi, l'eco confuso e stranito delle vicende politiche nazionali nelle menti del popolo e in quelle dei notabili locali.

Nell'antica povertà della Carnia, dimenticata dall'Italia a cui da poco appartiene, giungono a fatica le suggestioni della modernità. Gli uomini sceglievano la via dell'emigrazione, le donne lavoravano quasi sole nelle campagne, ridotte a uno stato di inferiorità sociale, di diffuso analfabetismo – la scuola femminile sarebbe stata aperta solo nel 1876. Fedele al clero, la comunità parrocchiale partecipava alle inevitabili lotte di campanile che riguardavano soprattutto la gestione della vita comunitaria religiosa. In questo paesaggio, dove solo gli emigrati ritornando agitavano qualche idea nuova, ▶

Trieste, Lisbona

Alessandro Fo

Vi sono alcune città che paiono rispecchiarsi una nell'altra. A poli opposti d'Europa, l'una su un fiume che ormai è già oceano, l'altra su un mare interno che scambieresti agevolmente per quel fiume, stanno Lisbona e Trieste.

E si può dire subito della grande piazza sull'acqua. Per Lisbona è Praça do Comércio, sul fiume un tempo leggendario per le sabbie aurifere: il Tago. Piazza che prende in prestito il giallo da un'altra piazza, "continentale" questa volta, ma ancora su un fiume: Piazza Vittorio a Torino, sul Po. Per Trieste è Piazza dell'Unità d'Italia, che si distingue dall'altra per le araldiche alabarde appuntate nel cielo, e per un tono più grigio, forse, e un assetto più sgombro.

Dietro la Praça do Comércio sta, in alto, il Castelo de Sâo Jorge. E ora che, accompagnando un gruppo di ragazzi in gita scolastica, le ritraggo a memoria dal divano notturno di una discoteca, non mi ricordo alla perfezione la posizione della collina di San Giusto rispetto alla marina e la recisa irruzione o meno del suo castello nello skyline di Trieste. Ma ricordo che c'è, e vi individuo un segmento dell'insistito procedere a coppie delle due capitali.

Capitale di che, Trieste? Chiunque vi abbia vissuto o vi sia passato per un qualche tempo (Italo Svevo e Joyce, per esempio) conosce la risposta. Trieste è una città-mondo, capitale a se stessa, irripetibile. È tanto più curioso dunque che questa irripetibilità si rifletta, all'altro capo d'Europa, in quella della capitale portoghese, senza che si possa stabilire quale abbia "iniziato per prima" e innescato il gioco delle emulazioni.

Porti di sud-ovest e nord-est in cui il porto a tutta prima sembra incidere poco, sono città scoscese e rampicanti, con improvvise salite fiancheggiate da grossi stabili sul vecchiotto andante che ad occhio e croce, senza tanto pensarci, collocheresti fra Otto e Novecento, e magari sono invece lì da chissà quanto. Può capitare siano pure striate dalle secanti di graziose scalinate, piovute da un qualche sperso paese di campagna, mimetizzate da rampe di città. Come in Lisbona la scala che mette a capo al Rossio.

C'è questo loro starsene adagiate lungo i versanti di un colle. Per sette colli, forse, o forse più (e quando appuntavo questa frase nella penombra della discoteca non sapevo che per Lisbona si parla proprio, in tradizioni locali, dei sette celebri colli di altri miti). Ma di Trieste ricordo un panorama di case diradate, quasi come camini, lungo un costone, numerose, svarianti fra il bianco e tetti rossi, forse una punta di azzurro. Un po', diresti, come avviene a Smirne, per certi scorci che però virano al rosa. Invece, di Lisbona, dall'autobus che all'arrivo ci accolse (lo conduceva Zé Russo, *motorista de turismo*) e ci guidò in un primo sguardo, resta nella memoria un costone contrapposto (a Trieste svettava, per chi salisse, a sinistra; e qui invece si trova sulla destra), articolato in vecchie file di case sullo sfondo e tappeti di detriti sul davanti: stavano demolendo interi vecchi quartieri senza che neanche una tegola o un mattone restassero al loro posto. Mutavano in monte di cocci e con la stessa precisa progressione con cui viceversa in un campo del cimitero (come quello da lì non lontano dos Prazeres) si colmano fosse e compaiono file sistematiche di croci: modi paralleli di svanire, e di lasciare nuove realtà al proprio posto.

Dovrò poi ricordarmi, da domani, da che avremo – pioggia permettendo – visitato il quartiere di Alfama, di comparare i minuscoli vecchi tram qui di Lisbona e il tram di Opcina (parente, poi a sua volta, del suggestivo tram che s'inerpica a ▶

scoppia l'epidemia isterica del 1878-79, che ha per protagonisti i soggetti più deboli, le donne. L'isteria le colpisce una dopo l'altra e si manifesta con impressionante regolarità: le isteriche perdono coscienza, parlano con la voce del demonio, pronunciano parole in latino, inveiscono contro le autorità ecclesiastiche, manifestano doti strabilianti di chiaroveggenza. Si comportano insomma nei loro episodi di malattia come se volessero rappresentare un'insubordinazione all'autorità. Un'atmosfera d'inafferrabile spavento coglie la gente del paese, l'evento coinvolge tutti gli abitanti e scuote le fondamenta del vivere comune. Scoppia una sorta di guerra civile, da una parte il popolo, dall'altra i notabili, da una parte le donne possedute e le famiglie, dall'altra il medico, il prete, il sindaco. Alla fine interviene la forza pubblica mentre la popolazione tenta di opporsi al trasporto coatto a Udine in ospedale delle donne colpite dal male.

Nelle pagine di Spirito hanno grande spessore i rappresentanti delle autorità, della legge e della scienza. Belfiore, sindaco di Verzegnis, è un mangiapreti liberale, un "senza dio" disamato dagli abitanti del paese e in guerra costante con il più popolare parroco don Floriano. Insieme allo slavo friulano Dusan Varich, sacerdote scismatico e figura storica di anticlericale, Belfiore gira nottetempo fra le strade strette del paese per cercare i segni e scoprire i segreti delle indemoniate. Quando l'intervento della Curia apre la strada degli esorcismi, i liberali locali e il sindaco cercano di ignorarli, intanto il paese ribocca di guaritori più o meno patentati, ormai più di quaranta donne vivono nelle smanie, e al crepuscolo appare con sembianze estranee il demonio. Arriva trafelato un cronista e riferirà di aver assistito al "terribile trattenimento" del parossismo, in breve gli episodi di possessione diventano di pubblico dominio, il Consiglio sanitario provinciale, riunito in seduta straordinaria, ordina finalmente una missione medica e la notizia dell'epidemia dilaga sui giornali di tutta Italia. Entra in scena Fernando Franzolini, "l'uomo di fede positiva", a lui dobbiamo una dotta relazione – *L'epidemia di istero-demopatie in Verzegnis* – che coniuga le mire egemoniche della moderna scienza medica alle misure repressive dello Stato. Scrive il medico friulano: "qui gli spiriti malvagi sono la rozzezza e la villania, l'indottrina e l'insipienza". E poco prima: "le condizioni di isolamento e di poca scienza conducono le anime alla perdizione, alla superstizione e infine all'autoinganno". Elogiato da esimi psichiatri quali Andrea Verga e Tamburini, Franzolini esegue la "metodica craniometrica", analizza organi, funzioni e fisionomie delle donne ricoverate, per concludere a "un'incipiente degenerazione della razza dovuta ai secoli di isolamento e alla frequente consanguineità dei matrimoni". Bell'esempio della diffusione che il concetto e il linguaggio della *dégénérescence* conobbero in Italia.

La bravura di Spirito non sta solo nel tentativo riuscito di far rivivere le figure del potere, ma anche nella sua lettura dell'animo popolare. Dicono quelli di Verzegnis: "ciò che conta, che importa davvero, (...) è quanto vediamo ogni giorno con i nostri occhi: questa terra, queste braccia, questa fatica, questo sudore, questo dolore". Le scene delle indemoniate, gli esorcismi, sono narrati come recite di un teatro popolare di grande emozione, in chiaroscuro. Le sue donne diventano le voci del disagio popolare di Verzegnis attraverso il linguaggio della possessione, nel tentativo di proteggere la comunità. L'azione "progressista" dei medici, come quella dei rappresentanti del governo, tende infatti a sopprimere l'alterità, a soffocare una cultura ancora arcaica ed emarginata. All'alienistica del positivismo l'isteria appare un luogo enigmatico di risposta: e non solo alle pulsioni arcaiche che hanno radici nell'inconscio, ma anche ai problemi della storia collettiva. E tale, quando si produce, resta ancora oggi, nelle nostre società che continuano a cercare risposte nella magia.

(D.F.)

Capri). O quello più pertinente sarà il confronto con l'Elevador de Glória al Bairro Alto, *saindo da rua de S. Pedro de Alcântara*, intravisto in una cartolina?

Per ora posso tracciare altri raccordi, e prenderò spunto proprio dai ruderi.

E non da molto che sulla fermata della locale metropolitana recante nome Colégio Militar/Luz (cose incongrue) è concresciuto un centro commerciale di proporzioni enormi, che si chiama Colombo, e che possiede fomiti di vanità in misura estrema e proporzionale a quelli d'inautentico che lo materiano. In merito, sul piano artistico-architettonico, c'è lì una zona di ristorazione travestita da finta pianta con finte foglie e finti rami, in cui si trova anche un finto spaccato di casa lisbonese, con tanto di cornici e ornamenti di *azulejos*, le piastrelle in ceramica multicolore che qui per tradizione rivestono le facciate. Questo finto spaccato è un finto rudere. Come se perfino l'imitazione, attingendo all'idea archetipica, la registrasse sfatta e sgretolata "in sé" – come i referti contingenti che la inverano. Gran parte infatti dell'odierna città è tramata di scrostature e degrado, calcinacci a cielo aperto e sampietrini divelti, cantiere congelato, culto di un decadere.

Ed anche questo fa molto Trieste. Fino agli inizi di quest'ultimo decennio la "città vecchia" del capoluogo giuliano era una dama in rovina: agglomerati di grande suggestione buttati giù dal pugno di un qualche dio malvagio, e poi cosparsi di orine di gatto, come s'una Cartagine, perché più non risorgesse. Però pian piano hanno ripreso vigore. Dapprima intorno al teatro romano; piazzette e snodi hanno ritrovato i colori, i tenui rosa, rossi, azzurri, ocra, violetti, verdi pastello che ne facevano un sospiro di Mozart e, pur fra poveri gatti parenti di ratti e loro resti di pasti inevasi, pur fra quei ratti celesti che piovono addosso in forma di piccioni, un'antica malia fatta d'incanto ha ricominciato a svilupparsi, a farsi poco a poco sempre più valere.

Segretamente, afflitte da spiacevoli ricordi mantenuti nascosti (la dittatura di Salazar, le foibe, la Risiera), così si guardano e si specchiano l'una nell'altra queste due antiche dame, nelle loro rughe e in ferite ancora aperte, mentre già si profilano rigenerazioni genetiche e restauri plastici.

Viste dall'acqua, all'estrema sinistra hanno ciascuna la sua torre di guardia: in discrepanza. La Torre de Belém di Lisbona è una colonna d'Ercole all'incontrario: perché è un punto di fuga. Da qui salpavano le caravelle e, in tempi più recenti, l'aeroplano giocattolo della prima trasvolata oceanica ora fermato nel bronzo dal monumento che, cento metri prima della storica torre, lo riproduce. Sono vettori di proiezione, braccia tese verso una conquista lontana, all'orizzonte glorioso del navigatore, dell'esploratore, dell'oculato procuratore di espansione territoriale, economica, commerciale.

La città dei commerci, Trieste, invece sembra trovare nel castello di Miramare, se contemplato da Bàrcola, un malinconico avamposto, un fiabesco confine *post quem non*, piazzato lì da un monarca d'operetta o da un qualche principe della fantasia che ha inteso segnalare come tutto abbia un limite, l'universa contingenza, la vita. C'è un orizzonte dal quale in poi si tratta solo di segni. E Miramare lo chiude e lo sigilla.

Per chi giunga a Trieste dal nord, in auto lungo la costa, memore ancora di tragitti tortuosi, di un monumento ai caduti e di strapiombi sul mare, il castello incantato (stessa pasta di favole del Palacio de Pena sopra Sintra) è invece un barbacane, il simbolo – all'inverso – della città che da lì dispone le sue mura. E distende l'arco della successiva baia come se fosse un progetto della sua propria città ideale e metafisica, e nel contempo l'abbraccio concreto a quella città, tramite l'insenatura. Così la torre che mette capo a Trieste è introspettiva, e sul suo rovescio piuttosto "onirica", laddove quella di Lisbona è concreta, estroflessa, estroversa se pure tu la conosca, al tuo primo incontro, corrucciata da un cielo plumbeo e dal minio di una nave sul Tago: che se ne va.

Il pacifismo degli intellettuali settecenteschi

Flagello de' popoli

Luisa Ricaldone

MARCO CERRUTI, *La guerra e i Lumi nel Settecento italiano*, cura di Bianca Danna, pp. 152, Lit 23.000, Thélème, Torino 2000

CARLO GOLDONI, *L'amante militare*, a cura di Piero Del Negro, pp. 291, Lit 28.000, Marsilio, Venezia 1999

CARLO GOLDONI, *La guerra*, a cura di Bianca Danna, introd. di Luigi Squarzina, pp. 207, Lit 25.000, Marsilio, Venezia 1999

Tra la fine del 1999 e i primi mesi del 2000 sono stati pubblicati tre volumi che ripropongono il tema della guerra all'epoca dei Lumi. Stesso oggetto di discussione ha scelto la Società italiana di studi sul secolo XVIII per il proprio incontro annuale. Difficile sottrarsi all'attualizzazione: "guardando certi agghiaccianti fotogrammi [relativi alla guerra in Cecenia], non si può non pensare ai versi di Giovan Battista Casti sulla repressione della rivolta cosacca compiuta oltre duecento anni fa dalle truppe di Caterina II" – scrive Cerruti nella premessa, giustificando la trasformazione dell'agile volume da dispensa universitaria a libro rivolto a un pubblico più esteso. E, d'altra parte, dai testi antologizzati (di Muratori, Pietro e Alessandro Verri, Franci, Goldoni, Casti, Compagnoni, Gasparo Gozzi e Parini) ci si accorge immediatamente che non sono solo gli orrori descritti a renderne attuale la rilettura, bensì anche, soprattutto, le riflessioni sulla guerra e la pace, sulla giustezza o iniquità dell'intervento armato.

"Cloaca che raduna tutt'i vizi più deformi e tutt'i rifiuti della società"

Gli intellettuali che si sono trovati a operare come sudditi di regimi illuminati e tuttavia non sempre "beati" (anche Muratori, dopo l'avvio della guerra di Successione Austriaca, mitigherà il proprio ottimismo e, non potendo più chiamare "beata l'età nostra", si interrogherà su "qual felicità può mai trovarsi dove danzano l'arme e il furor militare"), hanno dovuto richiamarsi al "*gius* naturale" per tracciare la linea di demarcazione etica che distingue tra guerra giusta e guerra ingiusta, e l'hanno fatto in termini che sono risultati fondanti della moderna linea interventista.

"Non ero uomo di spada, ma sempre lo fui di penna"

Presso intellettuali irenici, come Parini, e in un contesto complessivamente pacifista, come è stato il pensiero di quegli anni nelle sue tendenze filantropiche, cristiano-evangeliche, utopiche o fisiocratiche, la guerra è assurda, irrazionale, contraria alla felicità privata e pubblica e, per la sua distruttività, anche antieconomica, dal momento che, in regime di economia agricola, lungi dal produrre ricchezza, essa annulla il lavoro del "villan sollecito": "E gir mille fatiche / col tetro fumo al vol" – scrive nella *Vita rustica* Parini. Tuttavia il "flagello de' popoli" si giustifica quando da guerra di conquista e di attacco diventa guerra di difesa: "Natura in prima, e poi Ragion ne appella / le patrie mura a sostener pugnando" – dice il poeta negli *Sciolti sopra la guerra*. Anche il coetaneo Pietro Verri, negli anni in cui la Francia sta per entrare in conflitto con le potenze dell'Antico Regime, concorda con l'esercizio delle armi in favore di "libertà" e "giustizia", mentre anni prima, dell'esperienza di capitano arruolatosi volontario nell'esercito asburgico, aveva riportato un disgusto viscerale per l'armata, "cloaca che raduna tutt'i vizj più deformi e tutt'i rifiuti della società".

La descrizione dell'esercito dal basso si riscontra anche nel Goldoni dell'*Amante militare* (1751), dove il bersaglio polemico, più che la guerra, sono i militari, che approfittano della situazione particolare e dei poteri di cui sono investiti per arricchirsi, sedurre le donne, oziare e sopraffare gli altri. Mentre *La guerra* (1760), considerata dallo stesso commediografo un *remake* della commedia precedente, punta sulla descrizione dell'umanità che si incontra sui campi di battaglia. Del Negro dimostra che il noto "antimilitarismo" di Goldoni ("Non ero uomo di spada, ma sempre lo fui di penna") è cosa ben più complessa del semplice riflesso caratteriale, di un "Dna pacifico e bonario", o del tributo che egli paga alla neutralità di Venezia, non foss'altro che per il fatto che traccia un quadro deontologico e dei valori che ineriscono al mestiere di soldato, anche se poi la barbarie prodotta dalla guerra interviene a modificare i caratteri degli uomini anche in tempo di pace. Le pagine che i rispettivi curatori dedicano alla fortuna delle due commedie, e le considerazioni di Squarzina sulle rappresentazioni novecentesche della *Guerra*, mostrano come le messe in scena di queste opere minori di Goldoni siano state legate a momenti cruciali della nostra storia (le guerre mondiali, il Vietnam), di cui hanno espresso le tendenze pacifiste. ■

Dal balcone del buio

Silvio Perrella

ANTONELLA ANEDDA, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, pp. 178, Lit 30.000, Feltrinelli, Milano 2000
ANTONELLA ANEDDA, *Notti di pace occidentale*, pp. 72, Lit 16.000, Donzelli, Roma 2000

"Sì, la luce stessa / così bella, così cangiante, / la luce stessa è oscura...", sillaba Philippe Jaccottet, nell'esergo scelto da Antonella Anedda per il suo più recente libro in prosa. Titolo: *La luce delle cose*; sottotitolo: *Immagini e parole nella notte*.

Bastano il titolo, il sottotitolo e quell'esergo (uno dei due da lei scelti) per entrare nel mondo espressivo di Antonella Anedda. Ma anche per ricordare, a chi deve adesso scriverne, la sua insufficienza; l'insufficienza che sempre si prova a parlare di libri sedimentati e necessari, che cercano la luce, ma non rimuovono le ombre; di libri che chiedono riletture silenziose e scritture oscurate.

Se non potete fare a meno dell'ironia o del sarcasmo o del cinismo quando siete di fronte al mondo e a voi stessi, passate oltre. Ma se invece cercate uno sguardo che si fa forte delle proprie debolezze e che cerca continue e possibili relazioni tra le cose e i pensieri e i corpi, corteggiando i tanti e misteriosi nessi tra il visibile e l'invisibile, allora credo che la prosa di Antonella Anedda vi terrà una fruttuosa e non invadente compagnia.

Devo ammettere di essere stato conquistato da questo libro. Perché? Perché mi sembra che l'autrice riesca a mettere in atto un saggismo arioso e conoscitivamente cospicuo che si rivela un bel punto di riferimento per quelli che in questi anni si sono avviati su una strada analoga (basti pensare, per fare un solo esempio, al *Veglia d'armi* di Eraldo Affinati, Marietti, 1992); la strada di chi, attraverso i libri degli altri e la propria quotidianità, va alla ricerca di "costellazioni interiori".

E per far questo, Antonella Anedda sogna "un linguaggio capace di dire io senza l'invadenza dell'io". E ha ragione a non volere "parlare 'di', ma parlare 'a'", prediligendo alla "innocenza della forma", "la responsabilità della forma".

È per questa ragione che i quadri e i versi da lei citati o evocati (Caravaggio e Lotto, Pontormo e Piero Della Francesca, Celan e Ortese, Mandel'stam e Cvetaeva...) spesso si animano e lasciano spazio ai luoghi: "Il libro inaspettatamente schiude un bagliore, rivela, con il suo diseguale respiro, la possibilità di un luogo". Così le immagini dei quadri perdono la loro apparente staticità e si mettono in movimento, rivelando città e volti e atmosfere: "...e forse l'aria e non l'acqua è la vera terra di Venezia e Venezia stessa è aria crollata e condensata in pietra e marmo e laguna in una rarefazione che va dalla riva al campo alla calle per restringersi in un soffio che è la stanza di una casa arretrata, il silenzio che di notte diventa respiro e scende fino al mare buio, al nero dei pali e delle alghe".

E bisogna dire che Antonella Anedda dà il meglio di sé quando parla delle opere figurative che ama, e si capisce che per lei quelle immagini non sono semplicemente citazioni, ma uno dei maggiori nutrimenti della sua sensibilità. E spesso nella sua mente scattano paragoni fulminei tra le immagini e i versi: "Il quadro veglia l'enigma dello spazio, il libro lo rode".

Ma dicevo del mio sentimento di inadeguatezza. Sono infatti a tre quarti del mio scritto e non vi ho ancora detto che *La luce delle cose* ha una piccola cornice narrativa, data dal fatto che chi scrive si trova su un'isola, la Corsica, con una sua bambina. Ed è proprio la presenza di questo piccolo corpo, spesso ritratto mentre è abitato dal sonno, a suscitare la creaturalità – ma anche la carnalità disincarnata – che pervade questo libro.

E ancora dovrei dirvi che Antonella Anedda è innanzitutto un poeta. Davvero non c'è da stupirsene, perché, come ci hanno insegnato il giovane Lukács e Adorno tra gli altri, le figure del poeta e del saggista non sono altro che le due facce di una stessa medaglia.

Notti di pace occidentale s'intitola l'ultimo suo libro di versi, e un felice destino editoriale ha permesso che si potesse intrecciare con la sua prosa. Bisognerebbe dunque leggere un libro sul rovescio dell'altro, ma sento di non esserne ancora capace. E non perché voglia chiudere Antonella Anedda "nella prosa – come da bambina / mi chiudevano nello stanzino / perché volevano che stessi tranquilla" (sono versi di Emily Dickinson, e figurano come secondo esergo in *La luce delle cose*).

No, semplicemente ho ancora bisogno che la "voce muta" di questa poetessa si faccia ascoltare, ben sapendo che la voce del poeta è nulla "se non esiste l'ascolto di se stessi e non della poesia, di se stessi e non della voce. Un incontro nel buio della gola quando tutto è ancora inespresso, un incontro che contempla un rischio: capire che quanto abbiamo scritto è lontano da ciò che siamo. Ogni volta davanti a questo pericolo provare a non mentire, riconoscere la cupa diversità che può esistere tra il foglio e il suono che dal foglio si solleva".

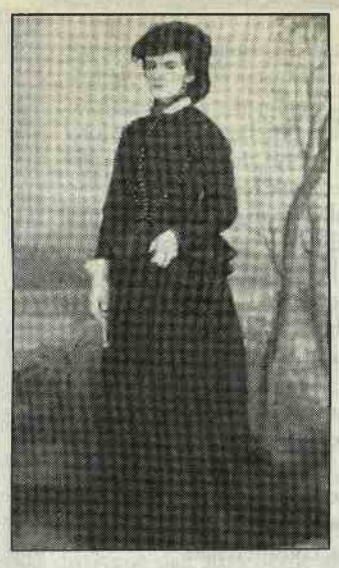
Cara Anedda, è un esercizio difficile quello che chiedi a chi ti legge, ma un esercizio sempre più urgente e necessario; e fai davvero bene a ricordalo con la tua presenza. Continua a vedere "dal buio / come dal più radioso dei balconi". ■

Poveri devianti di montagna

Vittorio Coletti

LORENZO MONDO, *Il Messia è stanco*, pp. 104, Lit 19.000, Garzanti, Milano 2000

Lorenzo Mondo riesuma dai polverosi archivi del passato una vicenda di passioni religiose estreme che aveva agitato, nella seconda metà dell'Ottocento, l'alto Novarese, rievocando i più vecchi fantasmi dell'eresia dolciniana. È la storia di un sacerdote di campagna, don Grignaschi, che dal suo ardore mistico e dalla lettura ingenua ma non sprovveduta dei testi sacri elabora l'idea di un'imminente *renovatio mundi*, che dovrebbe passare attraverso una nuova incarnazione, morte e resurrezione di un Cristo, in cui lui stesso finisce ambiguamente per identificarsi. L'umile ma impavido millenarista trova prontamente seguaci, in particolare due donne, che si identificano a loro volta in una specie di nuova Madonna, dispensando grazie e guarigioni tra i poveri e creduli fedeli. La reazione delle autorità ecclesiastiche non tarda e, col sostegno del braccio secolare del Regno di Sardegna prima e di quello d'Italia poi, spegne il focolaio ereticale. Don Grignaschi finisce in carcere e poi esule; i suoi pochi seguaci dispersi e pentiti.



Mondo ricostruisce gli eventi adottando prospettive e chiavi di scrittura diverse, impossibilitato, lo dice lui stesso, ad accontentarsi di una sola: il libro ora ha un taglio cronachistico, da giornalismo sapiente, ora ha l'andamento riflessivo del romanzo che cerca di entrare persino nell'anima dell'infelice protagonista della storia. La pista di gran lunga più interessante del libro è quella che punta a situare il piccolo movimento religioso all'interno del sotterraneo ma mai del tutto sopito profetismo dei tanti apocalittici che, dalla Rivoluzione francese in giù, avevano tratto dalla secolarizzazione trionfante motivo per riattizzare gli ardori escatologici sempre accesi nel cattolicesimo. Don Grignaschi risulta così una figura non secondaria di quella mal nota folla di predicatori, vandeani recidivi, spiritualisti ingenui che ha singolarmente popolato Francia e Italia nell'Ottocento, facendo il controcanto mistico e religioso ai grandi turbamenti politici e militari che sconvolsero l'Europa.

Lorenzo Mondo guarda a questo prete sprovveduto ed esaltato con simpatia; ne rievoca con affetto e rispetto le mortificazioni, le sofferenze, i sogni e le delusioni. Non c'è in questo libro la distanza laica dagli esaltati della religione che aveva spinto Eugenio Montale a guardare sospettoso alla "rissa cristiana" suscitata da un altro apocalittico contemporaneo del Grignaschi, Davide Lazzaretti, giustamente ricordato alla fine del *Messia è stanco*. Quello che, sessant'anni fa, a Montale appariva il "vano farnetico" di una superstizione popolare, sembra oggi a Mondo un capitolo di dolore e di passione che chiede il risarcimento del ricordo, quasi riparando, con la tardiva ricostruzione dei fatti e dei personaggi che li vissero, il torto compiuto dalla Chiesa ufficiale, che aveva stroncato con implacabile durezza la forte, ancorché rozza e torbida, ansia religiosa dei poveri devianti di montagna.

Sul ronzio dell'insetto

Stefano Verdino

ANTONIO PRETE, *L'imperfezione della luna*, pp. 174, Lit 25.000, Feltrinelli, Milano 2000

Il nuovo libro di Antonio Prete, comparatista e uno dei più acuti critici letterari dell'oggi, è un volume decisamente sorprendente: non solo perché è la prima prova frontalmente narrativa e creativa dell'autore, ma anche perché appartiene a un filone quello della "prosa breve", di antica tradizione ma che si credeva estinto da anni, finita da gran tempo – da oltre mezzo secolo – la stagione della prosa d'arte.

Il libro prende il suo titolo dalla celebre scoperta delle macchie lunari di Galileo, qui trascritta all'apertura della seconda sezione, *Carte celesti*: "l'imperfezione lunare è benefica perché cancella l'alibi di un altrove perfetto, di un perfetto compimento che compensi le mancanze. Inoltre rende più vera l'idea che nell'anima nostra ci sia un qualche riflesso del cielo esteriore, con le sue profondità inesplorate, con i suoi moti irregolari, imprevedibili". Dal cielo alla nostra anima dunque, all'insegna di un filo misterioso e impreveдibile, che riprende il "Che fai tu luna in ciel?" nei termini affini e diversi di un "erramento" contemporaneo.

È questo un po' il motore del libro, che si dirama in tre parti: *L'aria è piena di simulacri* è un rendiconto di occasionale e parziale memoria autobiografica, del Salento dell'immediato dopoguerra, ma dove lo snodo memoriale non ha alcuna motivazione di autoritratto dell'io, bensì tende a un'osmosi, a volte flagrante, a volte ipotetica, tra un occhio, dalla traccia infantile e adolescente, che esplora il contesto attorno a sé, e il fulgore del paesaggio e i vari modi del consorzio umano, dell'"amante compagnia". Il tutto accade sotto la luce di un magismo lieve e smagante, ma non di meno attento a dare una cifra puntualissima sia di un vissuto sia di un osservato, nonché della rovesciabilità del nesso uomo-terra.

Di *Carte celesti* si è già detto, ma giova insistere sul suo più clamoroso connotato: dipanare una serie di sequenze meditative e interrogative sul mondo astrale che innestano una nostalgia dello sguardo universale del romanticismo sulla consapevole inopia della modernità. In particolare opera un principio di perenne mutazione e rovesciamento, tanto dell'osservazione, quanto del ragionamento; pertanto si trascorre dal sentimento febbricitante della umana "malattia dell'infinito" all'ostinazione inversa di "poter dimostrare che lo spazio non è infinito", ovvero balugina "un segreto spaventoso" nell'ambigua soglia tra notte e giorno, se ci si pone nella prospettiva del vastissimo movimento stellare, tra divenienti e periture.

Dall'astronomia passiamo infine al *Bestiario familiare*, sottile collezione di meditazioni incentrate sul destino di solitudine del linguaggio, che è motivata dalla distanza che la lingua umana viene a operare con il mondo creaturale, il quale per la sua necessità di vita non ha assolutamente bisogno di farsi linguaggio. Ed ecco allora, attraverso il coatto destino della lingua, le varie occasioni dell'uomo di misurare e misurarsi con le diverse forme del consorzio animale, dai cani, reali e domestici, agli insetti agli animali fantastici, in un'esplicita derivazione da Borges.

La scrittura di Prete, accesa e animosa, è di *intimus* animo barocco, in genere impiantata su un procedimento di tipo micromegalico, ovvero di dilatazione macroscopica della più esile e sottile particella di visto e vissuto: si leggano le pagine sul ronzio dell'insetto (*Monodia*) o le diverse osservazioni-riflessioni-divagazioni dietro un vetro, da quella in un corridoio di treno di emigranti (*Punto acerbo*) al quanto visibile e ipotetico si intuisce dal vetro di casa tra i tetti di Siena (*Stanze*). Questa sottilissima scrittura con la sua cauta delicatezza cerca di lambire margini del visto e del vissuto in modo da suggerircene innanzi tutto la flagranza (simile alle epifanie joyciane), e, con essa, anche la radicale fragilità e l'enigma, che per Prete è sempre al centro di ogni scrittura e di ogni vita. ■

Cinquanta romanzi

Mario Barenghi

1 La marchesa uscì alle cinque. L'esplosione si verificò dopo nove minuti esatti, quando gli altri, spazientiti per il ritardo del notaio, erano tutti riuniti nello studio.

2 La marchesa uscì alle cinque. Di noi quattro, ovviamente, solo quel fesso di Jules era stato lì ad aspettarla fino a quell'ora.

3 La marchesa uscì alle cinque. Albeggiava appena: dal suo giaciglio, nella stanzetta accanto al portone, solo il servo più anziano avvertì il rumore del battente sommessamente richiuso.

4 La marchesa uscì alle cinque (*no*). La marchesa era uscita alle cinque (*nemmeno*). La marchesa fu uscita alle cinque (*fu uscita?!?*). La marchesa aveva intenzione di uscire alle cinque, senonché (*merda*). La cuoca uscì alle cinque. (*Evvai!*).

5 La marchesa uscì alle cinque. Ora di Rio, s'intende.

6 La marchesa uscì alle cinque. Il tassista non fece caso al suo aspetto, né mentre saliva in macchina, né quando pagò; e in questo modo buttò via l'unica grande occasione della sua vita.

7 La marchesa uscì alle cinque. Chiuse gli occhi e respirò profondamente; della commozione che l'aveva colta d'improvviso mentre salutava le guardie non rimaneva più traccia.

8 La marchesa uscì alle cinque. Più precisamente: alle quattro e cinquantasette minuti.

9 La marchesa uscì alle cinque. Il caldo del sole pomeridiano, tornato finalmente a inondare il grande viale, faceva splendere le corazze degli armadilli ammassati lungo lo spartitraffico.

10 La marchesa uscì alle cinque. Rincasò verso le sei e mezzo, uscì di nuovo poco prima delle undici, ricomparve intorno alle tre di notte, e nessuno la vide più fino al mattino successivo, quando la maggior parte dei lettori aveva già cambiato romanzo.

11 La marchesa uscì alle cinque. Ma solo secondo alcuni.

12 La marchesa uscì alle cinque. Affranto, Robert si strinse le tempie fra le mani: dunque era vero, era proprio vero.

13 La marchesa uscì alle cinque. Ok, fece l'uomo con la cicatrice, a destra in fondo, la porta verde.

14 La marchesa uscì alle cinque. Come previsto, dietro le transenne s'era adunata una piccola folla di cronisti e fotografi: ma lui non c'era.

15 La marchesa uscì alle cinque. Mille sguardi carichi di odio cercarono invano di intravedere i suoi lineamenti attraverso le tendine del *brougham*.

16 La marchesa uscì alle cinque. "Puntuale come un orologio", sogghignò Moses.

17 La marchesa uscì alle cinque. Lo spesso odore della casseruola attirò in un baleno tutti i gatti del vicinato.

18 La marchesa uscì alle cinque. Ma da dove, questo è il problema.

19 La marchesa uscì alle cinque. «Mira bene stavolta, imbecille", sibilai nel microfono.

20 La marchesa uscì alle cinque. Mi venne incontro e sorrise: "Spero che tu sia un po' più in forma, oggi, tesoro".

21 La marchesa uscì alle cinque. Cazzo! Di nuovo?

22 La marchesa uscì alle cinque. "Oddio il gas" fece, e tornò dentro.

23 La marchesa uscì alle cinque. "Non si è neanche rifatta il trucco, quella troia", pensò Christine.

24 La marchesa uscì alle cinque. Minuto più minuto meno, neh.

25 La marchesa uscì alle cinque. Sulle prime stentai perfino a riconoscerla: quegli abiti sgargianti, i tacchi a spillo, tutti quei cani.

26 La marchesa uscì alle cinque. "Non ne posso più, non ne posso più", singhiozzò Marie accasciandosi sulla sedia.

27 La marchesa uscì alle cinque. Si guardò attorno e trasalì: dov'erano finiti i cammelli?

28 La marchesa uscì alle cinque. Quando comparve sulla soglia del palazzo, ai due giovani sembrò che per un istante l'intero faubourg Saint-Germain fosse percorso da un fremito.

29 La marchesa uscì alle cinque. Un po' svalvolata, come al solito.

30 La marchesa uscì alle cinque. E ancora adesso, a distanza di trentadue anni, mi domando per quale motivo l'abbia fatto.

31 La marchesa uscì alle cinque. Il granduca, che l'aspettava dietro l'angolo, l'accolse con un sorriso radioso: "Roba finissima oggi, roba di prima scelta", disse.

32 La marchesa uscì alle cinque. Guardò con disprezzo i quattro che l'attendevano con il cappello calato sugli occhi: "Vediamo di salvare almeno le apparenze", bisbigliò.

33 La marchesa uscì alle cinque. Come le mie gentili lettrici avranno indovinato, non era la prima volta che ciò succedeva.

34 La marchesa uscì alle cinque. "Mio Dio, questa volta monsieur Hersant mi ucciderà sul serio", disse fra sé.

35 La marchesa uscì alle cinque. Dietro di lei, il solito codazzo di vagheggini, cicisbei, androidi, lemuri.

36 La marchesa uscì alle cinque. Esattamente nell'istante in cui, già da novantatré anni – cioè dal giorno che il terremoto aveva coperto crepe profonde in tutte le case che circondavano palazzo Zerrilli Merimò – il cornicione del portale aveva deciso che si sarebbe buttato di sotto.

37 La marchesa uscì alle cinque. E quando, sennò?

38 La marchesa uscì alle cinque. Cercando nella borsetta le chiavi della Jaguar, tentò con l'indice il filo del tagliacarte.

39 La marchesa uscì alle cinque. La temperatura era salita ancora: quelli che camminavano a piedi nudi adesso rischiavano seriamente di rimanere invischiati nell'asfalto.

40 La marchesa uscì alle cinque. "Non credi, Anatole, che in questa stagione sarebbe meglio se uscissimo un pochino più presto?

41 La marchesa uscì alle cinque. Ansante, lacera, piena di sangue, ma viva.

42 La marchesa uscì alle cinque. O entrò, se preferite: è solo questione di punti di vista.

43 La marchesa uscì alle cinque. "Sorridete a tutti", sussurrò il principino baciandole la mano, "e lasciate parlare me".

44 La marchesa uscì alle cinque. Mi rendo conto che questo non cambierà le vostre vite, ma io non so che farci, del resto cosa vi aspettavate dalla prima frase?

45 La marchesa uscì alle cinque. "Bingo! Chiama la centrale, Judy".

46 La marchesa usci alle cinque. "Mi venga un colpo se mi ricordo dove dovevo andare", pensò.

47 La marchesa uscì alle cinque. Il campiello fu subito invaso da un fetore insopportabile.

48 La marchesa uscì alle cinque. Nell'uomo che le dava il braccio qualcuno riconobbe Paul Valéry.

49 La marchesa uscì alle cinque. Immediatamente le cornacchie ammutolirono.

50 La marchesa uscì alle cinque. Ma di due giorni dopo.

Autobiografia

Noto, e citatissimo, è il brano in cui Paul Valéry, deplorando il romanzo come genere, propone quale esempio di irrisarcibile banalità l'incipit "La marchesa uscì alle cinque". Questa frase ha sempre affascinato Mario Barenghi, che a un certo punto s'è messo d'impegno a confezionare ipotesi di continuazione. Critico letterario e italianista, Barenghi (Milano 1956) si è occupato finora soprattutto di Italo Calvino (di cui fra l'altro ha curato, insieme a Claudio Milanini e Bruno Falcetto, l'edizione delle opere nei "Meridiani" Mondadori), Alessandro Manzoni (Ragionare alla carlona. Studi sui "Promessi Sposi", *Marcos y Marcos, 1994), Giuseppe Ungaretti* (Ungaretti. Un ritratto e cinque studi, *Mucchi, 1999). L'ultimo suo volume apparso è* Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa, 1988-1998 *(Marcos y Marcos, 1999); presso le edizioni Unicopli è in corso di pubblicazione un saggio di teoria letteraria, che ha per oggetto i caratteri e la funzione dell'autore. Già collaboratore dell'"Unità" e di "Linea d'ombra", scrive sull'"Indice" e sull'annuario* Tirature. *Dopo aver trascorso nove anni all'università di Udine, attualmente insegna letteratura italiana moderna e contemporanea nella nuova sede universitaria di Milano Bicocca, che egli raggiunge in bicicletta, seminando irritazione fra gli automobilisti e panico fra i pedoni. D'estate no, ma nelle altre stagioni dell'anno, di solito, esce di casa alle otto e un quarto, per accompagnare la figlia a scuola: circostanza senza dubbio non molto romanzesca, ma tutt'altro che priva di poesia, specie se si considera che il tragitto è sovente dedicato alla composizione estemporanea di filastrocche.*

Baccano all'Inferno

Viola Papetti

George Gordon Byron, *Manfredi*, trad. dall'inglese di Giorgio Manganelli, a cura di Luca Scarlini, pp. 45, Lit 16.000, Einaudi, Torino 2000

Nel 1817, ancora incerto nella scelta del mito da indossare, Byron abbozzò un Manfredi satanico, incestuoso, maledetto, quasi un Heathcliff ma troppo insistito e al tempo stesso troppo approssimativo per esserne sedotti o spaventati. È stata trovata una posa, che ha avuto la sua fortuna epocale, non è nato un personaggio. "Inutile cercare in questo testo il facile commercio con il personaggio", avvisa Giorgio Manganelli nelle tre preziose paginette che introducono la traduzione. Questa eccitata larva di eroe faustiano, naturalmente gnostico, dovrà completarsi nel successivo Caino, del dramma eponimo scritto nel 1821. In *Cain* si placa e si giustifica anche la personale angoscia di Byron, il rimorso per il rapporto incestuoso con la sorellastra Augusta. "L'amai e la distrussi", dirà Manfredi di Astarte – una sentenza quasi auto-assolutoria che l'amante *maudit* si compiace di ripetere. La maga gli domanda: "Con le tue mani?". Manfredi: "Non la mano: il cuore spezzò il suo cuore: il suo fissò il mio, si disseccò. Ho versato il sangue, ma non di lei; e tuttavia si sparse il suo sangue; io vidi e non seppi arrestarlo". Byron-Manfredi non ha cuore per estirpare il cuore di Augusta-Astarte, come fece Giovanni Florio, il fratello incestuoso di John Ford che teorizza il superuomo barocco, di illimitati desideri e colpe. Manganelli osserva che l'intensità verbale del *Manfredi* non è dovuta a "arguta concentrazione" o "sottile aggressione del linguaggio, che, anzi, in Byron è di limitata articolazione, ma piuttosto in una sorta di violenza fisica, una pressione massiccia, una grandezza anche vanitosa e minatoria; violenza non di rado ripetitiva e torbida; bruciante di esclamazioni, di vocativi, di perorazioni. E tuttavia noi avvertiamo la pressione fonetica con cui investe l'ascoltatore. Agisce, insomma, come un gesto cui l'imprecisione non toglie la qualità di ira, rancore o disperazione."

Quell'imprecisione, quella "differenza da se stesso" (Blanchot), insita nel testo, permette la traduzione ottimale: da quella apertura a un altro orizzonte linguistico viene alla luce il *Manfredi* italiano, sfrondato da ridondanze e vaghezze, preciso e elastico nell'arcatura sintattica, più raccolto in sé e più limpido. La traduzione era stata commissionata nel 1966 dal Teatro dell'Opera di Roma per la messa in scena del *Manfredi* di Schumann. Carmelo Bene la lesse al Terzo Programma nel 1979. "Nella mia errabonda giovinezza, rammento, in una notte come questa, sostai entro la cerchia del Colosseo, tra le alte reliquie di Roma onnipotente; nella mezzanotte azzurra gli alberi cupi ondeggiavano lungo gli archi frantumati e oltre gli squarci dei ruderi splendevano le stelle; lontano, oltre il Tevere, latravano i cani, e più da presso, dal palazzo dei Cesari, veniva il grido lungo della civetta e il richiamo intermittente di lontane sentinelle si levava e disperdeva a tratti col tenue vento". Manganelli è preso dalla logica notturna, sognante, illusionistica di Schumann; poco si fida invece di Byron. A irritarlo è l'io autoriale e autoritario, che nel suo Inferno fa troppo baccano, dispiega troppa angusta e acre concettosità, svillaneggia. E non vuole declinarsi in quella definitiva figura dello scrittore che, secondo Manganelli, è lo Scrittore Inesistente.

Racconti tra favola e fantascienza

Il diritto al sogno

Paola Splendore

Jeanette Winterson, *Il mondo e altri luoghi*, trad. dall'inglese di Chiara Spallino Rocca, pp. 228, Lit 28.000, Milano, Mondadori 2000

Tutti i luoghi, le visioni, le bizzarrie e la retorica di Jeanette Winterson sono presenti nel volume *Il mondo e altri luoghi*, diciassette racconti scritti in un arco di tempo lungo quanto tutta la carriera letteraria dell'ex *enfant terrible* delle lettere inglesi contemporanee, racconti che in vario modo echeggiano il suo compatto universo narrativo. Frequenti i rimandi intertestuali: ci sono racconti che si leggono quasi come pagine aggiunte, frammenti, filiazioni di romanzi precedenti; è il caso di *La poetica del sesso*, che richiama in maniera esplicita l'intensa materia erotico-didascalica di *Scritto sul corpo* e di *Salmi*, che a sua volta rinvia all'atmosfera evangelica di *Non ci sono solo le arance*, il suo fortunato romanzo di esordio del 1985, due tra le sue opere migliori. Ma è soprattutto il linguaggio inconfondibile, veloce, brillante, di Jeanette Winterson a dare unità alla raccolta. La prosa è leggera e scorrevole, per lo più priva dei preziosismi e dell'assertività che appesantiscono i suoi romanzi più recenti; spazi e figure ariose come la bella immagine di copertina di un volo umano – una donna in tuta e cloche bianca, diretta oltre i confini della pagina non importa dove, un'immagine che sta lì ad affermare che il viaggio conta nell'esistenza di un individuo come esperienza autosufficiente, non necessariamente legata a una meta. Può restare a volte un desiderio sospeso, una possibilità, un sogno, ma non per questo meno rilevante.

Nella geografia inventata di questi racconti il mondo è un luogo tra tanti, una "pergamena arrotolata su se stessa" in cui tempo e spazio si annullano. Oppure il mondo è una nave che attraversa l'Atlantico, il cui corpo invisibile diventa la vera meta del viaggio. Nel racconto *Agli albori del mondo* esistono quattro isole, Fyr, Hydor, Erde, Aeros, dominate dai quattro elementi primordiali fuoco acqua terra aria, in cui si aggirano alieni visitatori che ne registrano caratteri e stranezze, come il fatto che a Erde si bruciano diamanti come combustibile e che Aeros sia un'isola sospesa nell'aria, visibile solo dall'alto. Ma Aeros è il regno della musica e della parola, da cui provengono tutte le storie del mondo, dove tutti sono grandi narratori e si viaggia sulle ali di una storia, dove una donna si addormenta su un letto di storie "con una storia rimboccata fin sul mento", dove un uomo "si siede, si cuoce una storia e la mangia" e dove i viaggiatori sono destinati a diventare anch'essi parte della storia. La vena fantastica e surreale di Winterson, che ricorda a tratti Julio Cortázar, Italo Calvino e Angela Carter, fa parte del suo repertorio più genuino, che in ogni opera ha offerto in maniera più o meno programmatica parodie e profanazioni, contaminazioni di generi e linguaggi.

Ma c'è un'altra vena, altrettanto caratteristica dell'autrice – definiamola "malinconico-speculativa" –, che si esprime in uno stato d'essere dei personaggi ricorrente nei racconti, il desiderio di lasciare tutto e tutti, sottraendosi alla trappola dei sentimenti, per poter vivere un sogno in totale libertà. Nel racconto che dà il titolo alla raccolta, ad esempio, il protagonista manifesta fin dall'infanzia chiari segni di una vocazione al volo, confermata più tardi nel mestiere di pilota e di istruttore, una passione che si rivela via via come incapacità di vivere la vita, di abitare il mondo. Il viaggio interminabile dovrebbe tradursi nella possibilità di cercare se stesso o di inventarsi. Anche il narratore di *Un riquadro verde* è angosciato dal desiderio di capire se stesso in un mondo dove ogni cosa è documentata e identificata. E mentre medita sulla quantità di spazzatura che si produce sulla terra, sui tubi di scarico intasati di casa sua, sul destino dei liquami delle fogne, verso i quali sente una qualche affinità, capisce che dovrebbe darsi una direzione, trovare una via d'uscita. Privo di punti di ancoraggio – non crede nella religione né nella scienza –, incapace di trovare la pace in vent'anni di silenzioso tiro con l'arco o galleggiando in una barca sull'acqua, l'unica cosa che riesce a fare è colorare di verde il riquadro del giorno sull'agenda: "Tanto il mondo è comunque un manicomio". L'incapacità di liberarsi della normalità, di riuscire a vivere la propria follia, lo accomuna alla protagonista del racconto *Il cane di un giorno*, che riporta al canile un cucciolo dopo solo un giorno perché ha paura di non riuscire a tenere a bada i propri sentimenti, per poi subito scoprire che il cane è ineliminabile: "io non posso perderlo e lui non può morire. Rimane per sempre parte dello schema, della danza, e corre al mio fianco, pieno di gioia". Sono questi, a me pare, i racconti migliori: quelli che parlano della condizione dell'uomo contemporaneo in un mondo che non dà certezze. Privo di grandi ambizioni, pavido, diffidente della forza dei sentimenti ma capace di una disperazione cosmica. Non è un caso se i racconti hanno spesso il linguaggio della favola e i personaggi cercano nella creazione di universi paralleli consolazioni alla piattezza e all'infelicità del mondo.

"L'unica cosa che riesce a fare è colorare di verde il riquadro del giorno sull'agenda"

La necessità di credere in mondi alternativi, l'esplorazione divertita di altre possibilità del reale, il diritto al sogno, esprimono anche la componente riflessiva della scrittura di Winterson, che risolve alcuni racconti con l'intervento soprannaturale, come se alla letteratura – come alla fiaba – spettasse una funzione consolatoria. Nel *Primo Natale di O'Brien*, ad esempio, la commessa di un grande magazzino esclusa dall'intossicazione consumistica del Natale perché irrimediabilmente sola e priva di aspettative trova alla fine, grazie all'intervento di una fata, il suo Babbo Natale. In uno dei racconti centrali della raccolta, *Sparizioni I*, si rappresenta un incubo futuristico non molto lontano da certe angosce del presente: in un mondo in cui è vietato dormire e quindi sognare, tali funzioni antigieniche sono consentite soltanto a impiegati statali che agiscono da "sognatori pubblici", i cui sogni, censurati e teletrasmessi in vari Punti-sogno della città, possono essere visionati a pagamento dai non-dormienti in locali come La Caverna di Morfeo e la Bella Addormentata. Nello scenario iperattivo del ventunesimo secolo, in "un mondo che ha smarrito la trama", questa favola potrebbe leggersi come pessimista metafora dello scrittore, o dell'artista, il solo abilitato a svolgere un compito divenuto obsoleto, ridondante, inutile (forse pericoloso?). Riflettendo sul futuro della letteratura nella raccolta di saggi *Art Objects* (del 1995, non ancora tradotta in italiano), Winterson individua nello sperimentalismo l'unica possibilità di sopravvivenza del romanzo, e indica il percorso nel solco tracciato da Virginia Woolf e da Gertrude Stein. La letteratura deve esprimere il dono di una visione, non imitare se stessa o, peggio ancora, replicare il romanzo dell'Ottocento e la fiction televisiva. Deve sapere usare le parole in nuove combinazioni. È nell'uso della parola, il più possibile libera e spiazzante, il tratto più caratteristico della scrittura di Winterson: una ricetta non sempre riuscita ma che dice molto sul mondo di valori dell'autrice, sul rifiuto ad ogni costo della "normalità borghese" come delle convenzioni letterarie, e sulla fede incrollabile nella forza della narrazione. ■

Brian Moore, *La moglie del mago*, ed. orig. 1997, trad. dall'inglese di Lucia Olivieri, pp. 254, Lit 28.000, Fazi, Roma 2000

Poche sono le opere di Moore (cittadino canadese dal 1953, residente in California dal '65 fino alla morte, avvenuta nel 1998, ma nato a Belfast nel 1921) di matrice unicamente nordamericana; molte sono quelle con doppia ambientazione che si librano tra vecchio e nuovo mondo. In *La moglie del mago* gli spazi geografici sono due: la Francia ai tempi di Napoleone III, e l'Algeria alla vigilia della colonizzazione. Qui il realismo, tratto caratteristico della scrittura di Moore, ben si addice alla ricostruzione storica degli ambienti. Dapprima è la corte parigina dell'imperatore Luigi Napoleone III ad affascinare la bella Emmeline. Emmeline, abituata alla monotona vita di provincia, non può che cedere allo sfarzo e al lusso della vita a corte, scandita da feste, balli e battute di caccia, alle quali per la verità Emmeline non partecipa, cominciando a caratterizzarsi quale personaggio che dice "no". In seguito sarà l'Algeria ad ammaliarla. Terra in cui lei e suo marito si recano quando al famoso mago Henri Lambert viene assegnato, dal Bureau Arabe, il compito di impressionare gli Arabi con i suoi giochi di prestigio e indurli a rinunciare alla *jihad* contro la Francia, che è invece pronta a sferrare l'attacco definitivo per la conquista dell'intero paese. Qui, Emmeline conosce la profonda religiosità degli arabi e comprende finalmente gli intrighi diplomatici degli uomini di corte, di cui lei e suo marito sono strumento. E pur divenendo, suo malgrado, complice del marito durante i suoi giochi illusionistici, Emmeline ne tradisce il segreto, e così facendo tradisce la Francia, ma salva se stessa dalla complicità più vergognosa con l'impresa coloniale. Il "no" di Emmeline, il suo passare dalla passività all'azione, priva il marito simbolicamente del suo braccio destro; infatti egli non solo ha già perduto il suo asstistente, ma, dopo la moglie, perde anche l'uso del braccio destro a causa di una ferita d'arma da fuoco, che gli impedirà di praticare l'arte dell'inganno.

Carmen Concilio

Memoria a lieto fine

Anna Nadotti

CATHERINE DUNNE, *Il viaggio verso casa*, ed. orig. 2000, trad. dall'inglese di Eva Kampmann, pp. 260, Lit 26.000, Guanda, Parma 2000

Nel giro di pochi anni la scrittrice irlandese Catherine Dunne (nata a Dublino nel 1954) ci ha dato tre romanzi molto riusciti: *La metà di niente* e *La moglie che dorme*, usciti in Italia rispettivamente nel 1997 e 1998, cui ora si aggiunge *Il viaggio verso casa*. Tutti editi da Guanda. I tre romanzi hanno in comune una narrazione classica e una sapiente messa in scena dei giochi di potere nei rapporti affettivi. Al centro di ognuno dei suoi romanzi Dunne colloca un conflitto famigliare, di cui indaga le cause e i risvolti spesso crudeli e distruttivi, descrivendone i protagonisti, non sempre consapevoli, e le vittime, non necessariamente destinate a restare tali. In questa possibilità di rovesciamento, mi pare, sta la sua originalità. Dunne trae evidentemente ispirazione da storie comuni, dalle molte infelicità di una società sempre più frantumata, affettivamente distratta, sentimentalmente pigra qual è quella in cui viviamo. E racconta la solitudine, gli smarrimenti improvvisi, la disgregazione. Ma non si limita a questo, scava nel passato, va in cerca delle energie nascoste, delle risorse interiori che consentono a singoli/e individui/e di ritrovare se stessi e la voglia di vivere, di ricostruire legami.

Un marito può andarsene sbattendo una porta – come faceva Ben in *La metà di niente* – e sua moglie ritrovarsi a un tratto metà, per l'appunto, di niente. Ma nell'imprevista emergenza, nell'inatteso disagio quotidiano, nell'esplicito faccia a faccia con i figli può riscoprire se stessa, e rendersi conto che c'è stato un guadagno. Addirittura, e forse per tutti, un recupero di vita.

L'ipotesi che possa esserci un "guadagno di vita" in situazioni che si presentano invece come di morte è al centro anche di questo nuovo romanzo. Romanzo di memoria a lieto fine, bello e dolente. Memoria di affetti e inutili lacerazioni che rifiuta di farsi zittire dall'incombere della malattia. Ne sono protagoniste una madre e una figlia, affiancate nel passato come nel presente da robusti comprimari. Tra loro si è insinuato negli anni un silenzio che ha fatto soffrire entrambe, e che la madre – nel momento in cui sente l'aggravarsi della malattia che potrebbe intaccare la sua lucidità – decide di spezzare. E lo fa con uno strumento antico e delicato, un plico segreto di lettere per la figlia (ma ce n'è uno anche per il figlio). Sceglie la parola scritta non per sconfiggere la propria morte, lo sa bene, ma per proteggere i propri ricordi e comunicare la propria storia, ma anche una parte della loro, a figli e nipoti. Sceglie con cura i dettagli, i toni, decide di non tacere nulla: "Quelle erano le *sue* lettere, i *suoi* ricordi", ci avrebbe scritto ciò che voleva lei.

E nel ripercorrere la propria vita, Alice, l'anziana autrice delle lettere, la racconta anche a chi legge. Felice artificio letterario con cui Dunne ci pone di fronte alla stessa storia famigliare vista da due generazioni diverse – e se ne affaccia una terza –, facendo scorrere davanti a noi per successivi flashback – le lettere – un passato pieno di vita. Vita che non si spegne quando, tornando al presente, al racconto in terza persona, assistiamo Alice nella sua quieta agonia con gli occhi dei suoi figli, James e Beth. Sappiamo infatti che ora hanno in mano il bandolo di quella intricata matassa che è un'intera esistenza.

Le porte si aprono e si chiudono nella vecchia casa, un vero palcoscenico grazie all'intuizione narrativa della donna che l'ha abitata da sempre, sulla scala che porta al piano di sopra si sente un fruscio di passi destinato a durare, perché i ricordi sono tanti, "Mia carissima Elizabeth, sento di nuovo il bisogno di scriverti, questa volta alla piccola scrivania di quella che era la tua camera. (...) Ultimamente c'è qualcosa, dentro di me, che mi sprona ad affrontare i miei ricordi". A poco a poco scrivere diventa un'abitudine, ai ricordi si mescolano i sogni, il rimpianto per tutto ciò che non ci si è dette lascia il posto alla gioia di parlare finalmente di tutto. E chi legge sa che alla gioia della madre – "Ho l'impressione di avvicinarmi a te sempre di più" – corrisponde la gioia della figlia: "Beth si vide davanti la giornata di cui scriveva la madre. Riusciva quasi a sentirsi di nuovo quella bimba di tre anni (...). Prese la mano di Alice e cominciò a parlarle, alzando a poco a poco la voce, passando dal bisbiglio al tono di una normale conversazione. Chi l'aveva detto che la madre non poteva sentirla?". Le lettere recuperano il tempo delle parole non dette, c'è in esse una straordinaria energia. Comunicando la propria vita, Alice dà memoria e senso di sé a quelli che vengono dopo: "Le lettere avevano cominciato a formare il quadro più completo che Beth avesse mai avuto di se stessa, come figlia, come sorella (...). Nel bene e nel male aveva cominciato a conoscersi, a capire che cosa l'aveva fatta diventare la donna che era".

Arrivata all'ultima pagina del libro, riflettevo ancora una volta sulla straordinaria vitalità della letteratura irlandese, sulla capacità di scrittori e scrittrici di quell'isola di raccontare storie, di individuare quanto di romanzesco c'è in ogni vita comune, e di farne materia narrativa. Disegnando figure a tutto tondo, la cui sola eccezionalità consiste nell'essere individui come tanti/e altri/e, che diventano personaggi in quanto oggetto della particolarissima sensibilità psicologica, sociale e letteraria di quegli scrittori.

Il nuovo bando del Premio Calvino

Quattordicesima edizione

1) L'Associazione per il Premio Italo Calvino in collaborazione con la rivista "L'Indice" bandisce la quattordicesima edizione del Premio Italo Calvino.

2) Si concorre inviando un'opera di narrativa (romanzo oppure raccolta di racconti) che sia opera prima inedita (l'autore non deve aver pubblicato nessun libro di narrativa, neppure in edizione fuori commercio) in lingua italiana e che non sia stata premiata o segnalata ad altri concorsi.

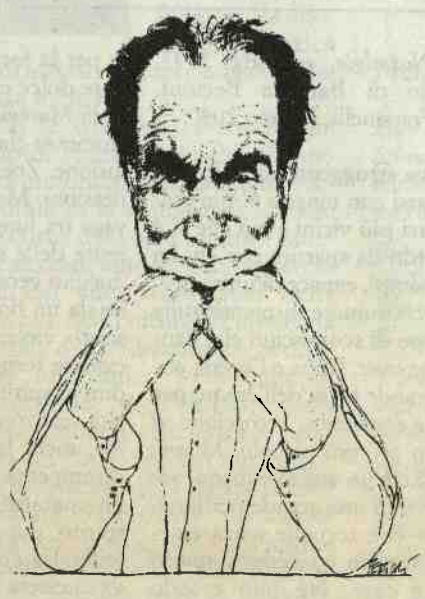
3) Le opere devono pervenire alla segreteria del Premio presso la sede dell'Associazione (c/o "L'Indice", via Madama Cristina 16, 10125 Torino) entro e non oltre il 30 settembre 2000 (fa fede la data del timbro postale) in plico raccomandato, in duplice copia, dattiloscritto, ben leggibile, con indicazione di nome, cognome, indirizzo, numero di telefono e data di nascita dell'autore.

Per partecipare si richiede di inviare per mezzo di vaglia postale (intestato a "Associazione per il Premio Italo Calvino", Via Madama Cristina 16, 10125 Torino, e con la dicitura "pagabile presso l'ufficio Torino 18") lire 50.000 che serviranno a coprire le spese di segreteria del premio.

I manoscritti non verranno restituiti.

Per ulteriori informazioni si può telefonare il giovedì dalle ore 9.00 alle 13.00 e il venerdì dalle ore 13 alle ore 17 al numero 011.6693934 (e-mail: premio.calvino@tin.it).

4) Saranno ammesse al giudizio finale della giuria quelle opere che siano state segnalate come idonee dai promotori del premio oppure dal comitato di lettura scelto dall'Associazione per il Premio Italo Calvino.



Saranno resi pubblici i nomi degli autori e delle opere segnalate dal comitato di lettura.

5) La giuria è composta da 5 membri, scelti dai promotori del premio. La giuria designerà l'opera vincitrice, alla quale sarà attribuito un premio di lire 2.000.000 (due milioni). "L'Indice" si riserva il diritto di pubblicare – in parte o integralmente – l'opera premiata.

L'esito del concorso sarà reso noto entro il mese di giugno 2001 mediante un comunicato stampa e la pubblicazione sull'"L'Indice".

6) Le opere dei finalisti sono sottoposte ai lettori italiani del Festival du Premier Roman di Chambéry, i quali attribuiscono a una di esse il Prix Calvino au Festival du Premier Roman. Il vincitore sarà invitato a presentare il suo testo al Festival.

La partecipazione al premio comporta l'accettazione e l'osservanza di tutte le norme del presente regolamento. Il premio si finanzia attraverso la sottoscrizione dei singoli, di enti e di società.

Piacere a se stessa

Francesco Rognoni

SEAMUS HEANEY, *La riparazione della poesia. Lezioni di Oxford*, ed. orig. 1995, a cura di Massimo Bacigalupo, pp. 264, Lit 30.000, Fazi, Roma 1999

La miglior critica letteraria è "la sola forma civile di autobiografia", ha scritto Oscar Wilde, con quel suo gusto inconfondibile del paradosso, che di primo acchito si direbbe del tutto estraneo allo stile per niente aforistico del suo connazionale Seamus Heaney (Belfast, 1939), premio Nobel nel '95. Eppure, fra le tante chiavi di lettura di queste splendide lezioni oxoniensi, *La riparazione della poesia* – ma il discorso vale anche per i saggi e le prose raccolti in *Attenzioni* e nel *Governo della lingua* (Fazi, 1996 e 1998) –, quella autobiografica è certo fra le più suggestive. Lo stesso Heaney riconosce che il tema della "riparazione" è "un aspetto o una consequenza della mia biografia", e se anche i poeti di cui scrive appartengono per lo più al "canone" inglese o americano, "lo sfondo implicito è rimasto nordirlandese". Ed effettivamente, ripetute in queste pagine, certe celebri definizioni della poesia, come "stasi momentanea contro la confusione" (Frost), "violenza interna che si oppone a una violenza esterna" (Wallace Stevens), acquistano una risonanza anche politica quasi del tutto inedita: pur non rinunciando mai al loro discorso innanzitutto "estetico", sulla "poesia *in quanto* poesia", "piacere a se stessa", gioia della lingua.

Il che, del resto, è già implicito nel gioco di parole del titolo, dove "riparazione", "*redress*", va inteso sia in senso transitivo (perché, per dirla con lo spesso citato Seferis, la poesia "è abbastanza forte per aiutare"), sia in senso intransitivo, o autoriflessivo: come restituzione della poesia a se stessa – sua classica *difesa*, nella grande tradizione rinascimentale e romantica di Sidney e Shelley. "I poeti sono i non riconosciuti legislatori del mondo", aveva dichiarato quest'ultimo, esponendosi fin troppo alle ironie novecentesche (macché!, ribatteva W.H. Auden, maliziosamente: "'i non riconosciuti legislatori del mondo' sono i servizi segreti, non i poeti"...). Ma Seamus Heaney, la cui retorica rifugge l'altisonanza romantica – e che, come tutti i maggiori poeti del secondo Novecento, non solo in lingua inglese, è un po' anche figlio di Auden –, dice davvero, Heaney, qualcosa di molto diverso da Shelley, quando afferma che "il poeta deve in un certo senso restituire al mondo la libertà di affrontare le proprie faccende ex novo", o allude a "quella civiltà totale che i poeti alla loro maniera non-messianica sono sempre riusciti a immaginare o accrescere"?

Quest'ultima citazione è tratta dal saggio su Brian Marriman, un poeta gaelico del Settecento, la cui opera si direbbe provincia solo degli specialisti. Perché una delle scommesse della *Riparazione della poesia* è quella di rivendicare il valore esemplare – e, direi, "centrale" – di esperienze letterarie e linguistiche che sembrerebbero molto marginali: come quella del poeta contadino John Clare (1793-1864), in manicomio per quasi metà della sua vita, o dell'esuberante poeta e critico scozzese Hugh MacDiarmid (1892-1978). Del resto, anche di autori d'interesse più generale, come Marlowe o Wilde, vengono commentati testi apparentemente secondari. Mentre l'ormai riconosciuta "centralità" di Elizabeth Bishop (1911-79), forse la voce più significativa del secondo Novecento americano, è frutto d'un esercizio continuo di dislocazione, spaesamento. Alle lezioni dedicate a questi autori si aggiungono pagine su Frost e Herbert, Hardy e John Hewitt; nonché momenti di illuminante (e niente affatto narcisistica) esegesi della poesia dello stesso Heaney. Vi si trovano anche un saggio vigoroso, ma piuttosto limitativo, sugli "eccessi" di Dylan Thomas; e un altro in cui la gioia "sublime" di Yeats è contrapposta e "vince" sul seducente disfattismo di Larkin – un confronto, questo, ad armi decisamente impari, e però che ci ricorda come la grande critica letteraria che davvero voglia allearsi all'opera di "riparazione" della poesia talvolta *debba* essere tendenziosa.

Novità Giuffrè

ACQUE, RIFIUTI E TUTELA PENALE
PASQUALE FIMIANI
p. XIV-650, L. 85.000 (€ 43,90)

EUROPA, MIGRAZIONE E LAVORO
Atti del Congresso internazionale. Stresa, 22-23 ottobre 1999
p. XIII-196, L. 34.000 (€ 17,56)

LA FORNITURA DI LAVORO ALTRUI
MARIA TERESA CARINCI
p. XVI-640, L. 85.000 (€ 43,90)

GIUDICE UNICO E GARANZIE DIFENSIVE
ENNIO AMODIO
NOVELLA GALANTINI
FRANCESCA RUGGIERI
MASSIMO BASSI
ANNA MARIA CAPITTA
GABRIELE CASARTELLI
ELENA MARIA CATALANO
La procedura penale riformata
p. X-304, L. 32.000 (€ 16,53)

IL GIURAMENTO NEL MONDO GIURIDICO E RELIGIOSO ANTICO
FERDINANDO ZUCCOTTI
Elementi per uno studio comparatistico
p. XI-132, L. 22.000 (€ 11,36)

PSICOLOGIA PENITENZIARIA
CARLO SERRA
Sviluppo storico e contesti psicologico-sociali e clinici
p. XI-276, L. 38.000 (€ 19,63)

RISCHI E SFIDE NEL LAVORO DI COMUNITA' DI TIPO FAMILIARE
a cura di
GAETANO DE LEO
BARBARA BUSSOTTI
ELISABETTA JOSI
Esperienze di progettazione, metodologie dell'intervento e supervisione
p. XII-188, L. 28.000 (€ 14,46)

GIUFFRÈ EDITORE
Via Busto Arsizio, 40
20151 MILANO
http://www.giuffre.it
MVLTA PAVCIS AG

Cuba è maschilista

Intervista a Zoé Valdés di Silvia Feliziani

Alcuni critici hanno definito le sue opere narrative dei panphlet politici. Cosa ne pensa?

"Lei parla di 'alcuni critici', non di tutti. Questi 'alcuni' probabilmente non hanno letto tutte le mie pubblicazioni, due romanzi lirici e tre raccolte di poesia. Oltre tutto spesso i critici non sono i lettori migliori, sicché dipende dal tipo di critico al quale ci si riferisce. Rispetto molto i critici, sempre che loro rispettino me e che mi considerino come essere umano, e soprattutto come scrittrice cubana. E comunque sempre che, nelle loro critiche, non tentino a tutti i costi di difendere l'indifendibile, cioè la dittatura castrista. Io sono una vittima del castrismo a Cuba e al di fuori di Cuba. Ma non mi importa, la mia vita è la letteratura, fra le altre cose".

Pensa che gli intellettuali che sono rimasti a Cuba nonostante la dittatura, come Abilio Estévez, per esempio, possano dare vita a opere importanti senza costrizioni ideologiche?

"Questo dovrebbe chiederlo direttamente ad Abilio Estévez. Comunque, credo che la migliore letteratura cubana, quella autentica, sia stata scritta tutta in esilio, dal secolo scorso a oggi, a parte rarissime eccezioni. Può darsi che Abilio sia una di queste eccezioni. Ma Abilio Estévez non vive sempre a Cuba, anzi ad esempio trascorre lunghi periodi in Spagna. Ammiro le sue opere, anche perché ha avuto un grande maestro come Virgilio Piñera".

Qual è stato il ruolo delle donne della sua generazione nella società postrivoluzionaria?

"La rivoluzione cubana ha offerto alla donna una falsa libertà. Oggi la donna è la più sacrificata nella società cubana. Basta visitare Cuba per averne una prova. Prima della rivoluzione, c'erano donne che avevano studiato e che lavoravano. Negli anni trenta, anticipando gli Stati Uniti, Cuba aveva già un importante movimento femminista, il cui inno esiste ancora oggi. Prima della rivoluzione, e soprattutto durante, furono le *Mujeres Martianas* ad appoggiare con la loro presenza intellettuale, operaia e contadina, e con molto denaro, i rivoluzionari. Legga la biografia della figlia di Castro: sua madre consegnò a Fidel tutti i propri gioielli e il proprio denaro per la causa rivoluzionaria".

"Non mi piace abbandonare del tutto i miei personaggi, mi angoscia l'idea di non vederli più"

Le donne protagoniste dei suoi romanzi vivono amori passionali, ma alla fine restano sempre sole: è questa, secondo lei, l'immagine della donna cubana di oggi?

"È l'immagine della donna cubana, ma potrebbe rappresentare qualsiasi donna di qualsiasi parte del mondo. Poche donne, oggi, sono realmente comprese, c'è una differenza troppo grande tra la realtà femminile e quella maschile. Bisognerebbe riuscire a trovare un equilibrio".

"A Cuba non ci sono opportunità per le donne, salvo quella di prostituirsi"

Nei suoi romanzi i padri abbandonano i figli o li sottomettono al proprio potere maschilista. È lo specchio della realtà cubana di oggi o è un'immagine che nasce da un fantasma personale?

"La maggior parte degli uomini a Cuba è molto maschilista, fa figli in modo incosciente e non se ne occupa. Questo è stato il mio caso personale durante l'infanzia e l'adolescenza, ma oggi le cose sono cambiate e posso dire di avere un buon rapporto con mio padre. Quella cubana è una società militarizzata, e la voce dell'uomo è quella che vince sempre, disgraziatamente. Ciononostante, la letteratura nasce anche dai fantasmi personali, o soprattutto da quelli".

Crede però che oggi una donna cubana possa avere qualche possibilità di emanciparsi senza dover necessariamente lasciare il suo paese?

"Ho vissuto a Cuba fino all'età di 35 anni, cioè per tutta l'infanzia, l'adolescenza, la giovinezza e le prime tappe dell'età matura. A Cuba non ci sono opportunità per le donne, salvo quella di prostituirsi, o letteralmente o appoggiando la dittatura. Ciononostante non tutti hanno i mezzi per andarsene da Cuba. Io non ho deciso volontariamente di vivere in esilio. Ho lottato a Cuba e, a modo mio, pensavo di poter cambiare le cose. Solo quando mi sono davvero resa conto che tutto ciò non era possibile ho deciso di esiliarmi. Ero partita da Cuba con l'intenzione di tornare, ma quando il mio romanzo *Il nulla quotidiano* uscì in Francia, un ufficiale del governo cubano fece irruzione nella casa dove abitavo per informarmi che non avrei più potuto tornare nel mio paese".

Alcuni dei suoi personaggi di finzione trasmigrano da un romanzo all'altro. Ad esempio Yocandra, la protagonista di *Il nulla quotidiano*, appare anche in *La vita intera ti ho dato* e in *Café Nostalgia*, in cui è una delle migliori amiche della protagonista Marcela. Quale finalità ha questo intreccio di rapporti fra personaggi?

"Il mio primo romanzo si intitola *Sangre azul*, è un romanzo lirico in cui non appare nessuno di questi personaggi, anche se alcuni vi sono in un certo senso abbozzati. *Il nulla quotidiano*, *La vita intera ti ho dato*, *Café Nostalgia* e *La hija del embajador* costituiscono una tetralogia, quattro romanzi sulla vita di quattro diverse donne cubane. Yocandra è l'intellettuale o la pseudo intellettuale, Cuca Martínez è l'operaia e la ragazza madre, Marcela è la fotografa in esilio, Daniela è una privilegiata che prende coscienza del dolore degli altri. Non ho una finalità particolare, ma non mi piace abbandonare del tutto i miei personaggi, mi angoscia l'idea di non vederli più. Li amo al punto da sentire la necessità di farli rivivere e di donare loro tutto il mio affetto". ■

Lacrime e fuochi d'artificio

Eva Milano

Zoé Valdés, *Café Nostalgia*, ed. orig. 1997, trad. dallo spagnolo di Barbara Bertoni, pp. 307, Lit 28.500, Frassinelli, Milano 2000

Nostalgia è un gioco struggente di dolcezza. Un modo di aggrapparsi con tenacia al filo della memoria, per sentirsi più vicini a ciò che si è stati ed è perso. Ricordo da spartire con chi ha condiviso i luoghi e i tempi, capace di unire persone disperse, di far consumare in pianto sulla Rive Gauche un gruppo di sconosciuti che hanno solo in comune due cose: Cuba e l'averla abbandonata. E per la grande forza dell'amore per quel lembo di terra le distanze si accorciano, il resto del mondo è un po' più piccolo. Miami, Tenerife e Parigi, se lì c'è un amico cubano, sono solo quartieri diversi di una grande periferia, indifferenziato altrove che accoglie senza chiedere troppo e senza troppo concedere, spazio che mai può essere casa. Né può esserlo "Quell'Isola", dove neppure il ritorno restituisce l'incontro. L'unica via di salvezza è la comunione della memoria, il passato che vive in chi lo racconta per non perderlo, e in chi ascolta per ritrovare nella cadenza famigliare della lingua, nei luoghi e nelle avventure la matrice comune alla sua stessa vita.

E come al solito il titolo diceva già tutto: *Café Nostalgia*, dove riunirsi significa condividere la memoria, cantuccio del mondo dove per un attimo si realizza la tregua. Qualcosa che è più di una fantasia, perché un locale con quel nome a Miami c'è veramente, e appartiene a un amico di Zoé Valdés. Café Nostalgia sul filo dell'ambiguità. Se siano queste due parole la formula che esprime la malattia e la sua cura di gruppo oppure la dose che placa e conferma la dipendenza da un passato che non può conferire identità se non come briciole di pane vecchio, buone solo per la forza del ricordo, è comunque un sapore dolce e amaro ad accompagnare il racconto di Marcela. Ma qualunque cosa sia l'identità, ammesso che la sua materia non sia solo pura illusione, Zoé Valdés non è fatta per macinare riflessioni. Marcela sente i bisogni e li comunica, vaga tra luoghi ed emozioni sospinta dalla corrente delle sensazioni, che non sempre la conducono verso la serenità, condizionate all'origine da un dolore grande come l'isola che ha lasciato, violento come un omicidio o il terrore di esserne responsabile. Questo rischia di far sbiadire lo spirito frizzante del personaggio, la vivacità scanzonata e pulita in cui sta, a mio giudizio, anche la forza narrativa dell'autrice, vitalità dirompente che si svincola dalle pagine e crea un contatto vivo tra lei e il lettore. Legame di spirito, dunque, più che non dovuto ad abilità letteraria, di cui comunque Zoé Valdés dà prova di essere dotata. Le suggestioni attraverso cui l'autrice ci riporta alle pagine dei suoi maestri – Lezama Lima e Cabrera Infante soprattutto – evocano il ricordo di altre levature, ma, rispetto a tante opere di modesto calibro che ci giungono oggi da oltreoceano, i suoi slanci impertinenti sono acqua fresca. È quando, in questo romanzo più che negli altri già pubblicati in Italia (*Il nulla quotidiano*, 1995; Giunti, 1998; e *La vita intera ti ho dato*, 1996; Frassinelli, 1997), in un momento di bonaccia narrativa la carica vitale che sostiene la struttura viene a mancare, l'attenzione rischia di perdersi, nel momento in cui i giochi della trama sono ormai chiari e si intravede già per il finale la soluzione che deve solo più realizzarsi. Se vi dovesse capitare, il mio consiglio è quello di tenere duro e continuare a leggere, perché i fuochi artificiali, forse particolarmente vividi ed energici proprio a causa della quiete precedente, sorprendono sul finale.

Racconto di un poeta inquieto

In equilibrio sulle macerie

Anna Chiarloni

HANS-ULRICH TREICHEL, *Il fratello perduto*, ed. orig. 1998, trad. dal tedesco di Silvia Bortoli, p. 98, Lit 8.000, Einaudi, Torino 2000

Venezia, Biennale 1993. Sulla facciata del padiglione "Germania" allestito da Hans Haacke luccica un gigantesco marco tedesco, mentre nell'ingresso ammicca una gigantografia di Hitler. All'interno il pavimento è una spianata di detriti, camminando si produce un cupo fragore. Esplicito il corto circuito istituito dall'artista di Colonia: la Germania del benessere è in bilico sulle macerie della storia e ogni passo non può che richiamare la memoria del passato. Una visione che investe l'identità nazionale, e che ho qui rievocato perché Haacke, uso a queste indagini dell'anima tedesca, non è un caso isolato. Colpisce infatti nella produzione artistica della Germania riunificata un dato costante: a differenza degli italiani, gli autori tedeschi – anche quelli più giovani – tornano a interrogarsi sul passato. Il racconto in parte autobiografico di Hans-Ulrich Treichel, un poeta recentemente approdato alla prosa, si colloca in quest'area tematica. La prospettiva – collaudatissima, si pensi ai *Tamburi di latta* di Günter Grass – è quella infantile, cosa che – diciamolo subito – conferisce al testo uno straniamento non privo di una grata vena ironica.

"Il lenticolare rilevamento di impronte digitali e ossa mascellari, di lobi nasali e auricolari"

Una famiglia prussiana in fuga nel 1945 davanti all'incalzare dell'Armata Rossa raggiunge la Germania Occidentale. Il padre, commerciante di salsicce – e parente di certi parvenu ritratti da Grosz – trotta lesto nel decollo economico post-bellico, un successo che Treichel marca puntuale con le insegne sociali degli anni cinquanta, dalla casa coi doppi vetri alla Opel Admiral, l'auto per andare in gita la domenica con moglie e figlio, naturalmente nel più germanico dei luoghi: la selva di Teutoburgo. Tutto bene, dunque, nell'ottica del rampollo che ci racconta la storia. Se nell'album di famiglia non ci fosse quella foto di Arnold, il fratellino maggiore disperso lungo la fuga dall'Est del Reich, una vicenda che evoca spettri lontani di russi e polacchi, di "colpa e vergogna". E quel tremito della madre, quel suo sguardo mesto e poi – ancor peggio per il reuccio di casa che teme di venir spodestato – l'improvviso accendersi nei genitori di una speranza. Già, perché intanto si è messo in moto l'alacre macchinario della Croce Rossa e, vagliati con minuzia tutti i dati somatici del bimbo perduto, ecco saltar fuori dagli schedari degli orfanatrofi tedeschi il "trovatello no. 2307", che minaccia ora d'irrompere nell'esistenza del nostro narratore.

"Nella Germania del benessere ogni passo non può che richiamare la memoria del passato"

Nulla dirò sul geniale – e kleistiano – finale a sorpresa. Piuttosto vorrei sottolineare come la storia non sia limitata, come vorrebbe Sigrid Löffler ("Die Zeit", 26 marzo 1998), all'analisi se pur sottile di una psiche infantile attanagliata dalla gelosia. Nel nucleo centrale, tra le pieghe spesso comiche del testo, c'è dell'altro. Per rintracciare Arnold, infatti, l'intera famigliola si consegna ai tentacoli di un apparato scientifico e burocratico che gradualmente rivela un suo macabro sostrato. La minuziosa schedatura operata da un Istituto di patologia criminale e il lenticolare rilevamento di impronte digitali e ossa mascellari, di lobi nasali e auricolari – per non citare che alcuni dei dati da incrociare con quelli del "trovatello no. 2307" nella ricerca dei "caratteri ereditari" – richiamano infatti il lessico della *Erbbiologie*, la biologia genetica cui attinse molta scienza di sinistra memoria.

E se il lettore, distratto dai sapidi tratti grotteschi di questa millimetrica ispezione corporale di famiglia, non si fosse accorto del corto circuito innescato dall'autore, ecco emergere dai vani sotterranei della mensa dell'Istituto di medicina legale di Heidelberg un becchino in camice nero, che si profonde nell'elogio della straordinaria efficienza e pulizia dei "nuovi forni crematori". E accanto a lui la figura del luminare revanchista, un aristocratico nostalgico dell'antico ordine teutonico che regnava nelle perdute terre di famiglia, a oriente del Reich.

Scabra e limpida è la scrittura di Treichel, e senza esibizione alcuna di quella trascorsa violenza che resta tuttavia palpabile nelle simmetrie della memoria. "In me non si placano i morti", si legge in una delle sue poesie, finora inedite in italiano, che Roberta Mentigazzi ha tradotto per "L'Indice" e che pubblichiamo qui a fianco. Con questo racconto, l'autore – nato nel 1952 in Vestfalia da genitori provenienti dalla Prussia orientale – mette in scena una generazione inquieta, che avanza nel mondo con alle spalle le macerie della storia. ■

Bewältigung

Als ich
meinen Vater fragte,
ob er ein Nazi gewesen sei,
antwortete er: Ich war Soldat.

Als ich
meinen Vater fragte,
ob er einen Menschen getötet habe,
antwortete er: Ich habe Panzer
[zerstört.

Als ich
meinen Vater fragte,
was er von den Russen dachte,
antwortete er: Es war Krieg.

Als ich
meinen Vater fragte,
ob er Hitler geglaubt habe,
antwortete er: Ich habe diesen
[Mann nie gesehen

(da *Ein Restposten Zukunft. Gedichte*)

Superamento

Quando
chiesi a mio padre
se fosse stato nazista,
lui rispose: Io ero un soldato.

Quando
chiesi a mio padre
se avesse ucciso un uomo,
lui rispose: Ho abbattuto panzer.

Quando
chiesi a mio padre
cosa ne pensasse dei russi,
lui rispose: C'era la guerra.

Quando
chiesi a mio padre
se avesse creduto a Hitler,
lui rispose: Non ho mai visto
[quest'uomo.

Neues Programm

Hier sind wir:
Scheu bis in den Tod,
wirklich wach nur im Schlaf,
und nicht einmal das.

Wir werden unsere Wüsten
im Tanzschritt durchstreifen.
Wir werden mit rosigen
Wangen erbleichen.

Wir werden uns treu sein,
über alle Lehmgruben, über
jeden Kalkhaufen hinweg.

Ein Fuder Blei für
die, die mit uns ziehen.
Zwei Sack Zement auf
jeden neuen Mann.

(da *Liebe Not. Gedichte*)

Nuovo Programma

Eccoci qui:
Timidi fino alla morte,
realmente desti solo nel sonno,
ma nemmeno questo.

Attraverseremo il nostro deserto
a passo di danza.
Impallidiremo con rosee
guance.

Resteremo fedeli a noi stessi,
al di là di ogni cava d'argilla, oltre
ogni mucchio di calce.

Un carico di piombo per
coloro che vengono con noi.
Due sacchi di cemento su
ogni nuovo uomo.

Requiem

Mit zwei Fingern
zähle ich euch
meine Toten
ihr ruht nicht
ihr schlaft nicht
auch bei mir
seid ihr nicht
meine Toten
Fremde seid ihr
wie Vater und Mutter
nirgendwo sagt ihr
ist Friede

(da *Der einzige Gast*)

Requiem

Con due dita
vi conto
morti miei
voi non avete pace
voi non riposate
anche in me
non siete
i miei morti
ma estranei
come padre e madre
in nessun luogo dite
c'è pace.

(*trad. di Roberta Mentigazzi*)

il DIPI
DIZIONARIO DI PRONUNCIA ITALIANA
di *Luciano Canepàri*
70 000 lire

il MAPI
seconda edizione
MANUALE DI PRONUNCIA ITALIANA
di *Luciano Canepàri*
con due audiocassette
90 000 lire

***il* primo LATINO** NOVITÀ
VOCABOLARIO LATINO ITALIANO ITALIANO LATINO
di *Valentina Mabilia e Paolo Mastandrea*
38 000 lire

RICETTARIO DI SCRITTURA CREATIVA
seconda edizione in volume unico riveduta e aumentata
di *Stefano Brugnolo e Giulio Mozzi*
NOVITÀ
38 000 lire

***il* KOVALEV** NOVITÀ
seconda edizione
DIZIONARIO RUSSO ITALIANO ITALIANO RUSSO
di *Vladimir Kovalev*
130 000 lire

***il* BOCH**
quarta edizione
DIZIONARIO FRANCESE ITALIANO ITALIANO FRANCESE
118 000 lire
***dizionario con* CD-ROM** per Windows
140 000 lire
***solo il* CD-ROM**
98 000 lire
NOVITÀ

Zanichelli editore, via Irnerio 34, 40126 Bologna, tel. 051 293 111, fax 051 249 782 www.zanichelli.it

ZANICHELLI
I LIBRI SEMPRE APERTI

Tagli non cicatrizzati sul corpo del testo

L'immaginario sessuale maschile nell'epoca della riproducibilità tecnica

Donata Meneghelli

ALAIN ROBBE-GRILLET, *Progetto per una rivoluzione a New York*, ed. orig. 1970, trad. dal francese di Roberto Marro, pp. 184, Lit 24.000, Testo & Immagine, Torino 2000

Riassumere un romanzo di Alain Robbe-Grillet – secondo quanto prescriverebbe una sorta di decalogo implicito della buona recensione – è certamente un'impresa votata allo scacco o al ridicolo. Si rischierebbe di fare la figura dei cretini, dei lettori non solo ingenui ma incompetenti: un po' come se si dicesse che *Il processo* di Kafka è la storia di un signore che finisce in tribunale per ragioni che non si riescono a capire. La difficoltà del riassunto si ripresenta puntuale, addirittura radicalizzata, nel caso di *Progetto per una rivoluzione a New York*, settimo romanzo di Robbe-Grillet, forse l'autore più noto, per lo meno in Italia, di quel gruppo che agli inizi degli anni cinquanta diede vita in Francia alla stagione del Nouveau Roman.

Si può dire invece come è fatto il testo, descriverne il funzionamento paradossale e insieme appassionante. Fin dalle prime pagine ci troviamo di fronte a un narratore che esercita sul suo racconto un controllo solo parziale: un narratore a cui i personaggi, apparentemente insofferenti all'"egli" loro imposto, strappano continuamente la parola diventando essi stessi "io"; o, ancora, a cui a tratti una voce anonima pone, con tono inquisitorio, domande incalzanti sulla vicenda facendolo inciampare in contraddizioni, imprecisioni, omissioni. I personaggi che popolano il romanzo, del resto, non esibiscono maggiore solidità del narratore: sono personaggi dall'identità incerta, non più detentori di una personalità, di un carattere, né tanto meno di un destino univoco. "Quello che oggi è caduco nel romanzo – scriveva Roland Barthes nel 1970, lo stesso anno in cui esce *Progetto per una rivoluzione a New York* – non è il romanzesco, è il personaggio; quello che non può più essere scritto è il Nome Proprio". O, se lo si scrive, è solo al prezzo di negare a quel nome ogni sicura capacità di designazione, di farne una sigla apertamente convenzionale, labile, sotto la quale si raccolgono descrizioni che non perseguono più un disegno coerente. In *Progetto per una rivoluzione a New York* Laura ha diciassette anni e vive sigillata in un appartamento con il narratore, il quale dovrebbe proteggerla dall'organizzazione rivoluzionaria che l'ha condannata a morte; ma ha anche tredici anni e vive con un ricco zio che cerca per lei una governante; ed è anche una giovane teppista in giubbotto di pelle nera che di notte compie scorribande nel metrò di New York. Molti dei personaggi indossano maschere che conferiscono loro una seconda identità, o posseggono nomi instabili. Così, a compiere sinistri esperimenti di inseminazione su una donna prigioniera non è il dottor Morgan, come fino a un certo punto abbiamo creduto, ma "un certo dottor M". E il narratore commenta: "Del resto, è difficilissimo distinguere l'uno dall'altro, perché portano la stessa maschera, acquistata presso lo stesso negoziante allo stesso scopo: ispirare fiducia. Il vero nome di quell'M è qualcosa come Mahler o Müller; gestisce un laboratorio di psicoterapia nelle gallerie sotterranee della Quarantaduesima strada" (che è esattamente l'attività svolta dal dottor Morgan). L'identità dei personaggi tende a sgretolarsi sotto i nostri occhi anche perché la sequenza temporale, la successione cronologica, i rapporti di causa-effetto che dovrebbero fondarla sono sistematicamente destrutturati.

La destrutturazione è operata almeno in due modi. Attraverso l'abolizione dei confini e delle differenze tra ciò che accade in un determinato momento e ciò che viene sognato, immaginato, desiderato, temuto o semplicemente anticipato dal narratore; ma anche attraverso un processo più inquietante: l'aprirsi di una sequenza – la descrizione di un'azione, di un evento, di un segmento della storia – non offre alcuna garanzia della sua chiusura. La fine, la conclusione, il legame logico-temporale con la sequenza successiva vengono continuamente sospesi, rimandati, interrotti da un'altra legge, che è quella del discorso e che funziona per associazioni, per analogie, per continui slittamenti semantici. Le scene si susseguono lungo una linea atemporale, si dispongono in una rete piuttosto che in una traiettoria, sembrano ripetersi uguali a se stesse a intervalli irregolari senza mai riuscire davvero a compiersi, se non nel parossismo delle ultime pagine, in cui la voce anonima interroga aggressivamente il narratore e sembra volerlo obbligare a chiudere, *in un modo o nell'altro*, tutte le sequenze. Jean Ricardou, il maggior teorico del *Nouveau Roman*, a proposito di *Progetto per una rivoluzione a New York* ha parlato di "tagli non cicatrizzati". La parola "taglio", in effetti, assume nel romanzo una funzione-chiave. I tagli sono quelli inferti ai corpi delle prigioniere dalle corde che le legano, dagli strumenti di tortura che ne straziano le carni; ma anche quelli inferti alla progressione del racconto, spezzata, dilaniata, deturpata dalle continue aggressioni a cui viene sottoposta: una strategia che ha lo scopo non tanto di dissolvere o cancellare "l'aneddoto", ma di fargli perdere, per riprendere le parole dello stesso Robbe-Grillet in un saggio famoso (*Di alcune nozioni scadute*), "il suo carattere di certezza, la sua tranquillità, la sua innocenza".

"Portano la stessa maschera, acquistata presso lo stesso negoziante allo stesso scopo: ispirare fiducia"

In *Progetto per una rivoluzione a New York*, la materia narrativa presa nelle maglie di tale strategia non consiste nelle storie sospese, immobili, che caratterizzano il periodo "classico" dell'esperienza di Robbe-Grillet – *Il voyeur*, *La gelosia*, *Nel labirinto*. Qui materia del racconto è un grande carnevale dei miti sottoculturali della società dei consumi, degli stereotipi e degli oggetti massificati che avvolgono la nostra quotidianità metropolitana (New York e l'America sono, in questo senso, assolutamente funzionali). Corpi e volti femminili da riviste di moda, cartelloni pubblicitari, fumetti, *gadgets* che riproducono la Statua della Libertà o la *Venere di Milo*, oggetti e miti di cui, in quegli stessi anni, anche la pop art si sarebbe servita; una violenza da grand-guignol continuamente sottoposta a un regime ironico-grottesco, come nel cartellone pubblicitario che raffigura una ragazza immersa nel proprio sangue su una moquette bianca, sotto il quale leggiamo questo slogan: "Ieri, era un dramma... Oggi, un pizzico di detersivo Johnson e la moquette è come nuova". Ma soprattutto, bambole gonfiabili, biancheria intima, i luoghi deputati del sadismo sessuale, cavalletti, tavoli, anelli di ferro, corde, catene, seghe, tenaglie e, ovviamente, il fuoco, a metà strada tra *Historie d'O.* e una visione fumettistica dell'inquisizione: tutto il repertorio di immagini dei film pornografici e delle riviste hard-core che rimandano allo stupro come a una sorta di scena primaria di cui la società dei media moltiplica i simulacri. L'immaginario sessuale maschile nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. ■

Robbe-Grillet in italiano

Un regicidio (1949) Testo & Immagine, 1999; inedito fino al 1978.

Le gomme (1953) Einaudi, 1961.

Il voyeur (1955) Einaudi, 1962.

La gelosia (1957) Einaudi, 1958.

Nel labirinto (1959) Einaudi, 1960; Se, 1987.

L'anno scorso a Marienbad (1961) Einaudi, 1961.

Istantanee (1962) Einaudi, 1963.

La maison de rendez-vous (1965) Einaudi, 1961; Es, 1996, con il titolo *Casa d'appuntamenti.*

Progetto per una rivoluzione a New York (1970) Einaudi, 1972; Testo & Immagine, 2000.

Slittamenti progressivi del piacere (1973) Einaudi, 1974.

Topologia di una città fantasma (1976) Guanda, 1983.

Ricordi del triangolo d'oro (1978) Spirali, 1987.

Djinn (1981) Guanda, 1986.

Lo specchio che ritorna (1985) Spirali, 1985.

Angelica o l'incanto (1987) Spirali, 1989.

WORLD MUSIC
PAROLE E MUSICA DALLA TERRA
con il CD **"Suoni di bande"**
tradizione e invenzione nella festa della musica
da luglio 2000
è in edicola, in libreria
e nei negozi musicali

Periodico bimestrale: una copia (con CD) L. 19.500
abbonamento (6 numeri con CD e un libro in omaggio) L. 95.000
per informazioni: EDT, 19 via Alfieri - 10121 Torino
tel. 0115591811 - fax 0115591824 - e-mail: worldmusic@edt-torino.com

Rese dei conti psicoaffettive

Giorgio Luzzi

ANTONIO PORTA, *Poemetto con la madre e altri versi*, a cura di Niva Lorenzini, pp. 59, Lit 18.000, Book, Bologna 2000

Non poteva che essere la prestigiosa dedizione critica di Niva Lorenzini a prendersi cura di queste scritture postume di Antonio Porta. I due poemetti sono passati in questi anni in circuiti occasionali, contribuendo a tener alto il dignitosissimo mito anche tragico del poeta milanese, che l'accortezza di chi ne ha amorosamente garantita l'eredità letteraria (Lorenzini compresa) ha impedito di vedere congiunto ad aspetti di orfanità e postumità un po' teatrali e non di rado strumentali, come è accaduto, per fare degli esempi, con Pasolini e Bellezza.

Il mito di Porta è di ben altra natura, soprattutto perché non è mai stato messo a disposizione di speculazioni editoriali. Direi che è un mito fisiologico, o per meglio dire un percorso della fama *post mortem* legato alla naturale verifica del tempo, mito non indotto, non enfatizzato, ma risonanza di anche potenti effetti postumi verificata nella connessione perdurante di quel lavoro con direzioni precise dell'oggi in movimento. La poesia di Porta non ha finito di produrre indicazioni e come tale non rappresenta un modello congelato e storicizzato, quanto piuttosto un assieme di fenomeni congregati che, anche sul piano delle soluzioni tecnico-stilistiche adottate, non ha esaurito la sua possibilità di prestarsi a essere fonte di consultazione per i poeti al lavoro oggi. Insomma, se mai l'espressione possa essere sottratta al rischio del sentimentalismo, si può letteralmente dire che Antonio Porta è ancora tra noi, se non altro perché determinati nodi della pragmatica testuale manifestati dal suo lavoro sembrano continuare a vantare una forte attualità ogni volta che si tratti di meditare sul volto di una avanguardia non dissipatoria, di una sperimentazione non svagata, di una permanenza etica, di una provocazione di stile sensibile ai mutamenti del gusto sotto la spinta del dato eteronomo.

"Una avanguardia non dissipatoria, una sperimentazione non svagata, una provocazione di stile"

Il volumetto (un gioiello la copertina di Tadini) contiene due brevi sequenze poematiche, la seconda delle quali ultimata poche settimane prima della morte. Già a partire dai titoli si può capire quanto di convenzione sconvolta venga trascinato entro queste due vere e proprie rese dei conti psicoaffettive condotte sui rapporti primari. La organizzazione del fantasma poetico di un rapporto simbiotico-incestuoso con la madre ("penetro in un ventre che non è il tuo / eppure ti ricorda e celebra e nutre") è appunto un modo per "celebrare" la perdita e per attraversare il lutto. Incluso in una tradizione poetica particolarmente popolata, il tema viene affrontato con una spregiudicatezza "innocentemente" cruda e costituisce, si può dire, qualcosa come una suprema prova di verità. Sotto altri aspetti, i due poemetti sono perfettamente inclusi nel secondo tempo della sperimentazione portiana, che va moderando l'ambiguità dei posizionamenti semantici in favore di una nuova e più trasparente relazionalità. Il secondo poemetto è una sorta di resa dei conti con la figura paterna, vista nel suo declino come forma dell'approssimarsi alla pacificazione regressiva (*La posizione fetale*), ma vissuta anche nella crudeltà di un osservatorio diagnostico di tipo ravvicinato cui la ricchezza di simboli (l'uovo, il feto, lo spazio curvo come microsomo della struttura dell'universo) sottrae il senso estemporaneo di cronaca di una fine. Come osserva la curatrice, "la fine e l'inizio si ricongiungono, come si sovrappongono fino a fondersi il nascere e il morire. ■

Dissanguamento e conservazione

ROBERTO ROSSI PRECERUTTI, *Una meccanica celeste*, pp. 102, Lit 25.000, Crocetti, Milano 2000

In un panorama della poesia segnato dai sintomi di una crisi d'identità di ordine soprattutto esterno – crisi da panico di estinzione cui si cerca di far fronte nei modi più disparati e anche opposti tra loro –, il lavoro del torinese Roberto Rossi Precerutti sceglie la direzione più rigorosa, quella dell'accentuazione del carattere di specificità e di separatezza del testo, della sua diversificazione pressoché radicale da ogni altra forma della tradizione istituzionale dei generi. Un'operazione di questo tipo ha spesso nella riadozione delle forme metriche della tradizione un proprio segnale immediato. Non unico della sua generazione a praticare la forma chiusa – prevalentemente il sonetto ma anche altri fenomeni metrici più o meno vistosamente defigurati e allusi –, Rossi Precerutti è però, a differenza di altri neometricisti (la definizione è di Raboni) di questi anni, profondamente radicato nel gusto esistenziale per la risonanza del lontano, di ciò che riaffiora da un panorama cerimoniale e rituale reso postumo dal tempo e come tale carico di insospettati risvolti anche tragici.

Esiste insomma un impiego del sonetto disinibito, esercitato con funzioni di rottura e di provocazione culturale, e c'è un suo uso antiquariale e nobilmente regressivo, tecnicamente euforizzante e contemporaneamente *flou* per forza di distanziamenti critici interni. C'è un uso della provocazione e un uso della nostalgia per una unità che forse era già perduta ai tempi della funzionalità sociale del modello. La scelta cui l'autore ci pone di fronte è di questo secondo tipo, anche per la pressione sistematica che la finezza filologica e acustica esercita sulla gabbia metrica, al punto da creare inquietudini di decodificazione quasi si trattasse di veri e propri falsi d'autore. È una condizione manovrata, cui viene spesso in soccorso la presenza di endecasillabi ad accenti trasgrediti che, introducendo quantità di prosa in quella musica compatta, rendono riconoscibile la volontà di identificarsi nella finzione: "qui vorrà / il giorno il suo gelido vento, sparse / schiume il tuo recinto occupano d'ansia"; quantità di prosa, come si vede, peraltro di natura puramente ritmica e non semantica.

Veniamo introdotti in uno spazio nel quale si ingaggia un conflitto tra aperto e chiuso, tra senso e suono, tra presentificazione delle emozioni e carattere sepolcrale della temporalità dei modelli. Questo campo di dualità può funzionare di per sé, proprio in quanto tale, da referente. Il conflitto compositivo diviene esso stesso la cosa da dire. Non si tratta più di ricorrere alla ormai abusata nozione di autoreferenzialità, ma di spostarsi verso la riattivazione delle forme come vera e propria illusione formativa dell'Io poetico. Per questo tramite il discorso di Rossi Precerutti è di natura esistenziale, l'oltranza metrica rispecchia l'autocoscienza in rapporto al sentirsi vivere, l'incompatibilità della struttura comunicativa con le forme rappresentative dell'oggi finisce per essere il frutto di una insanabile inconciliabilità con l'esistente.

Rimane aperto il discorso relativo all'orizzonte di destinazione di questa poesia. Giunto al suo libro più maturo, eccellente traduttore di poeti francesi, l'autore vanta ormai una propria riconoscibilità nel panorama della poesia italiana e come tale ha in qualche misura un suo pubblico, nonostante la severa coerenza nel perseguire livelli alti e ardui del dire. È perciò interessante riflettere sulle proporzioni sussistenti tra una base vocazionale e un evidente progetto di resistenza alla deriva del linguaggio poetico praticata nel cuore dei suoi elementi più duramente identitari. È una risposta possibile alla crisi, forse non priva di una punta di disperazione. Il lettore più attento sa vivere questa disperazione all'interno dei tratti euforici dello scontro formale compreso nella doppia forza di dissanguamento e conservazione.

(G.L.)

Racconto prosaico di eroiche imprese

ROBERTO MUSSAPI, *Antartide*, pp. 91, Lit 18.000, Guanda, Parma 2000

Se dobbiamo credere – e non c'è motivo per dubitarne – alla onesta nota dell'autore, questa *Antartide* di Mussapi non è uno dei tanti *istant books* grandinati copiosamente in prossimità della (falsa) svolta del secolo-millennio dentro le ben guidate spire evenemenziali del serpente editoriale. Non lo è proprio in virtù del suo accorto e prolungato stato di incubazione e di attenzione documentaria. E questa è una cosa rara, che cioè i poeti si documentino coscienziosamente sulla storia. Ma, appunto, a me questa pare piuttosto un'opera di prosa che un'opera in versi, e cercherò di dimostrare il perché.

Esagera comunque un po' le cose Giuseppe Conte, il quale, firmando la bandella, convoca ciò che l'autore non ha avuto presumibilmente l'intenzione di imporre, e cioè un progetto allegorico-ideologico secondo cui, dietro una delle nobili tragedie attraverso le quali si è coronata la conquista del Polo sud, si celerebbe appunto l'allegoria del Novecento, che "si è trovato stretto nella morsa del nichilismo e della propria idea di crisi". Sarebbe meglio, mi pare, lasciare queste verità, che so, a un Hobsbawm. Di fatto il discorso di Mussapi è molto meno ambizioso, e ciò va messo sul conto dei pregi: che cioè non si sia voluto unire al coro di alcuni poeti per così dire sbigottiti e spodestati, tentati di fornire qualche veloce lezioncina di filosofia della storia, naturalmente di stampo schiettamente spiritualistico (si sa che il corpo diviene raramente attrazione tematica per poeti maschi).

Dunque questo racconto in versi che Mussapi ci propone si potrebbe inscrivere nel genere enciclopedico-didascalico, genere che potrebbe tornare a vantare (perché no?) una sua funzione di traino anche pedagogico. Il tema è l'eroismo umano, la gara a distanza per il primato della bandiera nazionale sui ghiacci dell'estremo sud del pianeta. Vincerà, come sappiamo, la bandiera norvegese di Amundsen, precedendo di poco quella britannica di Scott. Ma è su un'altra impresa, occorsa alcuni anni dopo, che l'emozione di Mussapi si sofferma: quella di Shackleton e della sua sventurata nave Endurance (cfr. "L'Indice", 2000, n. 4), stretta in una irrimediabile, eroica bara di ghiaccio. Ci sono tutti gli ingredienti della tragedia, di cui Mussapi, buon esperto anche di scritture teatrali, sa fare uso: voce narrante, colpi di scena, fase agonica, dissoluzione, catarsi, e persino una forma moderna e mascherata di apoteosi.

Insomma non si tratta di un libro noioso. Si tratta, al contrario, di un racconto istruttivo, ben congegnato. Racconto? Eccone un esempio, filato da una *allure* assai diffusa: "Fu poi Francis Drake, il pirata, / a dimostrare che la Terra del Fuoco / non è un lembo del continente antartico, / ma solamente un gruppo di isole". E non si tratta di una eccezione, giacché tale è propriamente il costante tono medio di questa "poesia": sostanzialmente povera di energia interna, discorso che scivola via senza destare stupori linguistici, appagato della propria deperibile transitività. Non è un linguaggio sgradevole, tutt'altro. Ma è, irrimediabilmente, un linguaggio che non incide, che si dimentica: si ricorda la storia e si dimentica facilmente in quale lingua *letteraria* sia scritta. L'opera di poesia nell'epoca della sua riproducibilità prosastica: ecco forse il nuovo Benjamin da comodino, a maggior gloria della "comprensibilità" e della inesorabile omologazione che ne deriva.

(G.L.)

Belfagor

328

Un arcidiavolo anomalo e grintoso MARIO ISNENGHI

•

La letteratura narrativa della nuova Itàlia

I narratori a banchetto LUIGI RUSSO

ADRIANO PROSPERI *Storici e teologi*

L'apocalisse del cristianesimo BRUNO PISCHEDDA

Le Carnaval du "Meridiano" Giordano Bruno

ou la philologie du coucou ALAIN SEGONDS

Austria austriacante FRANZ HAAS

Giovanni Raboni uno e trino: Leonardo Sciascia

De la poire au parapluie. Physiologies politiques

Fascicolo 327

Minima personalia, le donne nella scuola LIDIA DE FEDERICIS

Casa editrice Leo S. Olschki
c.p.66, 50100 Firenze - fax 055-65.30.214
Abbonamento: sei fascicoli di 772 pagine, lire 75.000, estero lire 128.000
c.c.p. 21920509 "Belfagor" - Firenze

Saggio appassionato sul teatro di Beckett

Pura presenza

Franco Ruffini

ANNAMARIA CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, pp. 404, Lit 60.000, Le Lettere, Firenze 2000

Aspettando Godot andò in scena il 3 gennaio 1953 al Théâtre de Babylone, a Parigi, con la regia di Roger Blin. Si sa che Beckett aveva proposto a Blin anche un'altra commedia in tre atti, scritta contemporaneamente, *Eleutheria*. Anzi, all'inizio Blin era orientato a preferirla: in *Godot* non ci sono parti femminili, il che è poco teatrale. Poi ripiegò su *Aspettando Godot*, dato che vi compaiono solo cinque personaggi, contro i diciassette di *Eleutheria*, e le esigenze di costumi e scenografia sono davvero modeste. Roger Blin era povero, e a decidere le scelte del teatro – anche quelle che segnano svolte epocali – sono spesso questioni di soldi. Comunque, anche volendo, Blin non avrebbe potuto rappresentare *Eleutheria*, perché nel frattempo Beckett l'aveva ritirata dalla scena, e anche dalla stampa. Nel destinarla al cassetto (ma inutilmente: la commedia è stata pubblicata postuma, nel 1995), vi scrisse sopra "Prima di Godot".

"A decidere le scelte del teatro, anche quelle che segnano svolte epocali, sono spesso questioni di soldi"

Non si può non sentire nel titolo *Aspettando Godot* la doppia indicazione: interna al testo, riferita a Didi e Gogo in attesa del "personaggio Godot"; ma anche esterna, riferita allo stesso Beckett in attesa dell'"opera Godot".

Anna Maria Cascetta adotta la prima prospettiva, dentro il testo (i testi, in generale), e lo fa in modo perentorio e totale. Io mi propongo di gettare uno sguardo nell'altra prospettiva, e di trarne qualche conseguenza. Non prima di aver illustrato il libro che me ne offre l'occasione.

Si tratta di uno studio importante, che prende in esame tutti i testi drammatici di Beckett. Dopo *Aspettando Godot*, seguono *Finale di partita*, *L'ultimo nastro di Krapp* e *Giorni felici*. Poi gli *Atti senza parole* e gli "Shorter Plays", da *Commedia* [*Play*] a *Quella volta* [*That Time*] a *Quad*. La seconda parte del volume, introdotta da una postfazione di Stanley E. Gontarski, propone un documentato capitolo sulla fortuna scenica di Beckett in Italia, un'appendice iconografica non ristretta alle foto di scena, un'accurata teatrografia, divisa nei vari generi frequentati da Beckett, dalla radio alla televisione al cinema. Della premessa metodologica ho già detto.

La tesi sostenuta dalla Cascetta è che l'opera di Beckett non può essere costretta dentro la dimensione tragica, ma include anche l'umorismo, come contrappeso, e a volte sovrappeso, del tragico. Dentro i riferimenti dati della ricerca, l'autrice si muove con sicura competenza, e con rigore logico. Con sotto il basso continuo di una partecipata chiave di lettura: che è la presenza del divino, non solo per ciò che Beckett ne lascia trasparire in citazioni, ma di più, quasi per una spinta segreta, nascosta perfino all'autore, in mano a un disegno superiore che lo porta anche lui uomo tra gli uomini e gli dà voce. Sono davvero note appassionate, quelle che la Cascetta riserva a questa vena del suo studio.

I testi di Beckett vengono scandagliati parola per parola, per ciò che di tragico e comico contengono e implicano, scoprendo rimandi eruditi e contesti pertinenti, anche se a volte sovradimensionati, come nel caso di Decroux per *Atti senza parole*. L'imponente bibliografia è un ulteriore elemento che fa del libro di Annamaria Cascetta un riferimento d'obbligo per studiare i testi di Beckett a partire da *Aspettando Godot*.

Il "prima di Godot" veniva da molto lontano. Nel 1931 Beckett aveva scritto per il Trinity College, del quale era stato allievo, un burlesque in francese dal titolo *Le Kid*, in cui, ammiccando anche al film di Chaplin, parodiava *Le Cid* di Corneille.

Tre secoli prima, la tragedia di Corneille era stata l'occasione per una delle più aspre polemiche della storia del teatro. L'"istituzione", con a capo Richelieu, aveva imputato a Corneille di infrangere le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, e di peccare contro la verosimiglianza: di fatto, contro la "giustizia eroica", che vuole gli eroi al di fuori dei sentimenti umani. Dovettero passare più di vent'anni prima che Corneille riuscisse ad aver ragione delle accuse, rivendicando l'uomo prima dell'eroe, e dimostrando che le unità aristoteliche sono solo strumenti per la vera unità drammaturgica, che è l'unità di attenzione. Il testo di *Le Kid* è andato perduto ma, da quel che ne sappiamo, Beckett vi aveva incorporato, ben oltre le vicende del *Cid*, soprattutto quel "processo" che era stata la querelle del *Cid*.

La battaglia contro la tradizione del teatro continuò con *Eleutheria*. Una commedia veramente singolare, nella quale per i primi due atti si confrontano la famiglia Krap col suo *entourage* e il figlio Victor, un Gogo *ante litteram*, che si lascia vivere in una misera stanzetta, scenograficamente a fianco del salotto buono di casa Krap. All'inizio dell'ultimo atto, il salotto sprofonda nella fossa d'orchestra; uno spettatore piomba in scena, e con l'aiuto di un torturatore cinese celebra un vero processo: a Victor, per fargli confessare il suo progetto di non vita; e a un portaparola di Beckett, per costringerlo a spiegare che sorta di teatro si stia rappresentando.

Aspettando Godot, Beckett aveva cercato l'antieroe e il rovesciamento delle convenzioni facendo metateatro. Con *Aspettando Godot* trovò che, come ogni altra cosa in scena, anche le polemiche devono essere realizzate, non basta enunciarle. Di sicuro ne aveva avuto il presagio, con quel salotto fatto crollare letteralmente, per realizzare la metafora del teatro tradizionale in rovina.

Difficile comprendere la rottura di *Godot*, se se ne cancella la continuità con il prima. Prima di Godot: manifesti per un nuovo teatro. Con Godot: direttamente il nuovo teatro degli antieroi Didi e Gogo, dove l'unità di attenzione è portata solo e tutta dall'intransigente precisione delle loro azioni.

Si parla spesso di *Aspettando Godot* come di una pièce in cui non ci sono azioni ma solo inconsistente conversazione. E certo, le azioni dei protagonisti non sono grandi. Però sono assolutamente precise. Già nel testo, incidono il loro diagramma dinamico come in un *ralenti* della muscolatura del cosmo. Sfidano l'attore che dovrà compierle in scena a non dissipare niente di quella precisione in astrusi simbolismi o in pantomime narrative o in manierismi o in citazioni di genere, o in richieste di complicità.

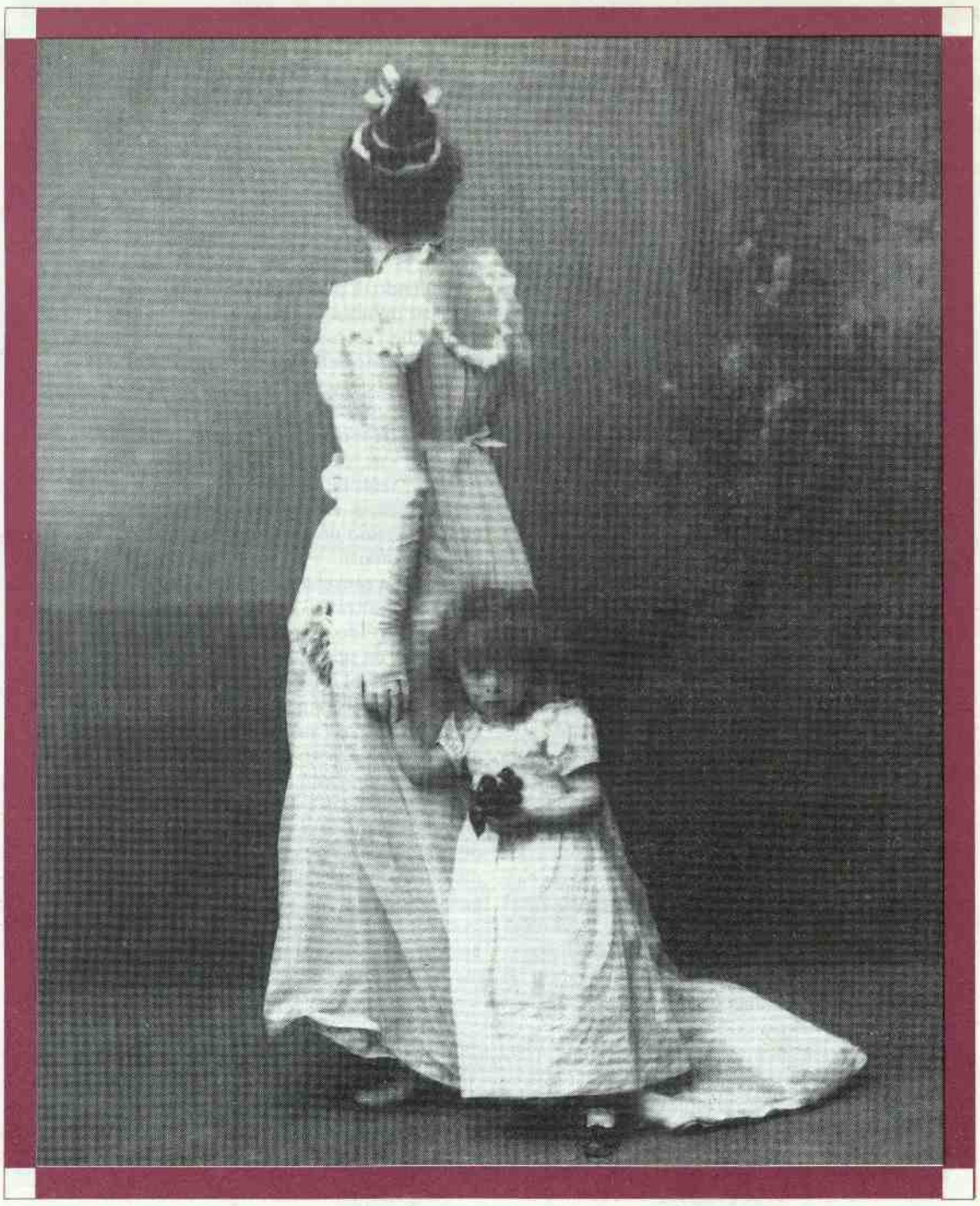
Altro che metateatro! È teatro allo stato puro, quello che Beckett aveva trovato con *Aspettando Godot*. Non è facile immaginare un attore capace di guardare in una scarpa, semplicemente: ma come se la sua azione esprimesse una millimetrica legge della natura, e non i vaghi accidenti – persona e psiche – di un vagabondo. Perché, alla resa dei conti, la sfida posta da Beckett consiste proprio nell'annullamento della rappresentazione, in favore della pura presenza.

Qui sta il paradosso, che laddove raccontiamo di spettacolo, lì non c'è il teatro di Beckett; e laddove indichiamo il teatro di Beckett, non c'è più spettacolo. Niente racconto, niente personaggi; e parole che non stanno lì per conversare ma per contendere ad azioni assolute l'attenzione dello spettatore. Un alternarsi organico di danza pura su fondo di silenzio, e di visioni mentali su fondo di poesia: questo sarebbe lo spettacolo di Beckett, se mai si potesse tradurre in scena il teatro di Beckett.

Si può assumere una prospettiva tutta interna ai testi, e lasciar da parte l'"attesa" di Beckett con quel che ne consegue. Ma allora le parole si fanno solo dialogo o citazione. Parlano con l'altro o riportano dal mondo. Libri, memorie, opere, meditazioni. Poi, un po' di chiacchiera a passar tempo, carote scarpe e suicidi tanto per levarsi il pensiero. Dissolvenza, e di nuovo messaggi dal mondo... E se ci pentissimo? Di cosa? Di essere nati?

Che voglia di citare e citarci da quei grandi testi!

Uno spettacolo squisito. Dov'è il teatro di Beckett? ■



Martin Buber
La modernità della Parola
Lettere scelte 1918-1938

Teo Ducci
Un tallèt ad Auschwitz
10.2.1944 - 5.5.1945

Editrice La Giuntina - Via Ricasoli 26, Firenze
www.giuntina.it

La letteratura della performance

Eruditi e giullari

Roberta Manetti

Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare, diretto da **Piero Boitani**, **Mario Mancini** e **Alberto Varvaro**, Vol. I: *La produzione del testo*, t. I, pp. 653, 26 tavv. f.t., Lit 175.000, Salerno, Roma 1999

Dopo i volumi dedicati alla letteratura in latino, è ora accessibile il primo dei volumi dedicati alla letteratura in volgare dello *Spazio letterario del Medioevo*. Uno spazio che, rispetto a quello della letteratura latina, riservata sostanzialmente a un'élite di letterati, è ancora più ampio e articolato, in quanto la letteratura in volgare si rivolgeva a un pubblico assai più numeroso e variegato, non necessariamente alfabetizzato: dato importantissimo, questo, in una società nella quale anche all'interno delle classi più alte era piuttosto esiguo il numero degli individui in grado di scrivere o almeno di leggere – operazioni non necessariamente congiunte, anzi distinte piuttosto nettamente, restando la scrittura appannaggio quasi esclusivo di professionisti fino al XIII secolo. Rivolgersi a un pubblico nuovo, eterogeneo, significa dunque dare avvio a un nuovo tipo di produzione letteraria, o piuttosto a un complesso di letterature che, pur accomunate dall'uso del volgare, coprono una vastissima gamma di realizzazioni, distribuendosi su vari livelli, dal più "colto" e vicino alla cultura scritta, al più "popolare" e compromesso con le tradizioni etniche, con fitti e continui interscambi fra l'uno e l'altro. In generale, difatti, un testo letterario medievale nasce alla confluenza di varie tradizioni culturali, in una situazione di ibridismo più o meno marcato a seconda dei generi, ma in qualche misura sempre presente, risultando spesso riconoscibili in contemporanea gli apporti della precedente tradizione dotta, classica e cristiana, della coeva letteratura volgare e della cultura tradizionale e orale.

L'opera è progettata proprio col fine di gettare uno sguardo d'insieme sui vari livelli letterari e sulle loro relazioni, e allo stesso tempo di considerare la pluralità di culture compresenti in tutto il territorio già coperto dalla cultura latina, vale a dire in tutta l'Europa cristiana, evitando il tradizionale approccio per letterature nazionali, tutt'al più corredato di un capitolo sugli "influssi" delle letterature esterne. Vengono così osservate, nelle loro stratificazioni diatopiche e diacroniche e nelle loro reciproche relazioni, un po' tutte le tradizioni culturali; non soltanto quelle il cui mezzo espressivo fosse rappresentato da una parlata neolatina, ma anche quelle provenienti da aree linguistiche e culturali diverse: germaniche, celtiche, greche, orientali... Del resto una certa compattezza era assicurata appunto dal legame ancora molto forte con la tradizione latina e mediolatina (caratterizzante anche le letterature nordiche), cui largamente le letterature volgari attingevano, con traduzioni o rifacimenti adeguati ai gusti del nuovo pubblico, mentre da parte sua la stessa letteratura mediolatina poteva prelevare dalla cultura etnica (paradigmatico il caso della *Legenda aurea*, a sua volta poi volgarizzata e divenuta popolarissimo *best seller*). Ulteriore fattore di coesione fu poi la precoce preminenza, universalmente riconosciuta, della letteratura in lingua francese, fin dall'inizio grande esportatrice di testi confezionati e solo in misura minore importatrice, per lo più di materia prima (ad esempio di temi folklorici dalle tradizioni celtiche e germaniche, che innerveranno i grandi cicli tristaniani e arturiani). Una preminenza che soltanto nel XIV secolo, dopo Dante, Petrarca e Boccaccio, lascerà il posto a un nuovo modello culturale, che avrà come centro l'Italia, ed è questo appunto il punto d'arrivo obbligato del Medioevo occidentale, prescelto dai curatori per delimitare lo spazio cronologico in esame.

"Anche all'interno delle classi più alte era esiguo il numero degli individui in grado di leggere"

Le tradizioni culturali è comunque soltanto una delle sezioni in cui si articola il volume. Data l'ampiezza del ventaglio delle realizzazioni letterarie e la loro fruizione, da parte del pubblico, attraverso la *performance* – che si trattasse dell'esibizione di un giullare sulla pubblica piazza o della lettura collettiva nella sala di un palazzo (tardiva è la pratica della lettura personale e silenziosa) – è ineludibile, in un'opera di questo tipo, la concessione di un ampio spazio al problema del rapporto tra cultura scritta e cultura orale: *Cultura orale e cultura scritta* è appunto il titolo di un'altra sezione, benché il tema ricorra capillarmente in tutto il volume, non senza qualche contrasto, peraltro insanabile date le inevitabili divergenze di opinione tra gli specialisti che compongono il *team*, appartenenti a scuole filologiche diverse. Così, da una parte Joseph J. Duggan, facendo aggio sull'assenza di documenti superstiti e forzando un tantino i dati dell'iconografia, estremizza la tesi dell'oralità e parla di probabile "composizione orale" (che è cosa ben diversa dalla "tradizione orale", che non esclude un preesistente stadio scritto) non solo per la *chanson de geste*, ma anche per le canzoni trobadoriche, supposte passibili di composizione a mente, e attacca la teoria (formulata in prima istanza da Gustav Gröber sin dal 1877) dell'esistenza di fogli volanti e piccoli canzonieri individuali "d'occasione", antecedenti i grandi canzonieri antologici giunti fino a noi, il cui più antico esemplare conservato risale alla metà del Duecento, circa centocinquant'anni dopo l'attività del primo trovatore noto. Dall'altra parte, invece, all'interno della sezione riservata a *L'autore*, Alberto Varvaro, nel ripercorrere le origini dei medesimi canzonieri, dà per certa l'esistenza di precedenti piccoli canzonieri individuali, anche se ne abbiamo tracce limitate e quasi sempre indirette.

Questione di punti di vista, certo, ma quello di Varvaro pare razionalmente più condivisibile, inserito in una convincente argomentazione che, almeno per certo tipo di testi, delimita l'importanza dell'oralità in favore di un concetto "debole" di testo e di testualità. Difatti la nozione di testo *ne varietur*, in tutti i generi della letteratura in volgare del Medioevo, si afferma piuttosto tardi: gli autori erano ben coscienti che le loro opere sarebbero presumibilmente state oggetto di manipolazioni, e talvolta le incoraggiavano addirittura essi stessi con inviti ai lettori affinché correggessero e migliorassero il dettato. Il primo autore che raccomanda esplicitamente il rispetto della sua opera e prende provvedimenti in proposito (del resto vanificati dalla sorte, essendo andato perduto il codice da lui confezionato e additato come unico modello dal quale trarre le successive copie) è Juan Manuel, ma siamo già nella prima metà del XIV secolo. Del resto la confezione di un codice avveniva quasi sempre su commissione, e il gusto del committente doveva incidere pesantemente, decidendo non solo la selezione dei testi, ma talvolta anche il loro rimpasto e aggiornamento, con un'elasticità dell'idea di quali fossero i doveri di un editore inconcepibile ai giorni nostri, nell'epoca del *copyright*. Procedimenti normali erano considerati pure la continuazione di opere lasciate interrotte dagli autori che le avevano iniziate (magari col loro consenso, se ancora viventi ma ormai impegnati in altro) o la fusione in opere unitarie di testi originariamente indipendenti: è così che traggono origine da una parte opere come il *Roman de la Rose*, dall'altra i grandi cicli dell'epica e del romanzo.

Parlare di letteratura volgare del Medioevo vuol dire eminentemente parlare di letteratura in versi: questa la forma espressiva propria, almeno fino a tutto il XII secolo, anche dei testi a carattere narrativo. Pure nel secolo successivo, quando prese piede la prassi di scrivere (o di riscrivere, come nel caso delle prosificazioni dei grandi cicli romanzeschi del secolo precedente) in prosa, ritenuta forma più consona all'espressione della verità, non era affatto inusuale che i trattati enciclopedici avessero un *pendant* in versi rimati, più facilmente fruibili e memorizzabili da parte del grande pubblico. Così tre capitoli del volume sono riservati alla metrica dei tre principali "blocchi" linguistici presenti nell'Europa del Medioevo: romanzo, germanico e celtico. Trattazioni forzatamente sintetiche, ma per nulla superficiali, e utili fonti di informazione di base per studenti e non specialisti (ma, almeno per quanto riguarda il capitolo di Paolo Canettieri sulla metrica romanza, anche per gli studiosi, dati la ricchezza e l'aggiornamento dei riferimenti bibliografici). A essi segue, concludendo l'opera, un capitolo riservato alla descrizione delle modalità e interpretazione delle finalità della vasta opera di *mise en prose*, iniziata sul crinale tra il XII e il XIII secolo, di una larga porzione della letteratura in versi precedente, opera che continuerà fino all'autunno del Medioevo (il secolo più prolifico di prosificazioni in Francia è addirittura il XV) e che implica non soltanto un cambio di forma, ma anche una profonda reinterpretazione, spesso in chiave cristiano-edificante, in conformità del nuovo assetto sociale. ■

Un calendario alle soglie del primo millennio

Simone Beta

Publio Ovidio Nasone, *Opere. Vol. IV: Fasti e frammenti*, a cura di Fabio Stok, pp. 496, Lit 65.000, Utet, Torino 1999

Perfino gli spiriti più agnostici non possono fare a meno di collegare automaticamente alcune date del nostro calendario con altrettante festività religiose. La stessa compenetrazione tra il ciclico ripetersi del calendario e le antiche tradizioni religiose esisteva anche nel mondo romano. Se poi pensiamo ai primi anni del I secolo d.C., quando Ovidio cominciò la stesura dei suoi *Fasti*, le analogie diventano ancora più forti: come in questo anno giubilare la Chiesa invita i credenti alla riconquista di un rapporto più diretto con la religione, così durante tutto il regno di Ottaviano Augusto si moltiplicarono i richiami all'antica moralità del popolo romano, a difesa della religione ufficiale che doveva lottare contro le ammalianti seduzioni dei nuovi culti religiosi che penetravano dall'Oriente.

Come Properzio, seguendo le orme di Callimaco, aveva cantato nel quarto libro delle sue *Elegie* i miti della tradizione romana, allo stesso modo Ovidio, seguendo lo scandire dei giorni, ripercorre le più note leggende di Roma antica. I *Fasti* altro non sono che un vero e proprio calendario in versi, dove i distici elegiaci del poeta di Sulmona rivestono con eleganza una materia poetica che non fa distinzioni fra astronomia e astrologia, mescolando assieme storia e mitologia.

L'edizione più recente dei *Fasti*, curata da Fabio Stok, professore di letteratura latina all'Università di Salerno, segue di un anno la traduzione di Luca Canali, pubblicata nella "Bur" con le note di Marco Fucecchi (cfr. "L'Indice", 1999, n. 2). Integrata da un'appendice che contiene gli scarsi frammenti dell'opera ovidiana, questa edizione torinese rispetta i canoni tradizionali della collana; preceduta da una rapida introduzione e da una ricca bibliografia, la traduzione in prosa di Stok rende con fedeltà il testo di Ovidio, privilegiando soprattutto la chiarezza.

Peccato davvero che i *Fasti* siano incompiuti: dei dodici mesi progettati dal poeta, ci restano infatti soltanto i primi sei, dal primo gennaio al trenta giugno. Ci fu chi, nel Medioevo e nel primo Rinascimento (ma anche nella tarda antichità), cercò di completare l'opera contraffacendo i libri mancanti; nacque anche la leggenda – priva di fondamento – che i libri in questione fossero stati bruciati da san Gerolamo per il loro contenuto pagano.

Forse, se pensiamo alla grazia maliziosa con la quale Ovidio descrive i due tentativi di seduzione di Priapo, rivolti prima alla ninfa Lotide (I 391 sgg.) e poi addirittura alla dea Vesta (VI 319 sgg.), il nostro rimpianto maggiore è quello per la perdita del dodicesimo libro, che avrebbe contenuto la descrizione della festa dei *Saturnalia*: dal 17 al 23 dicembre si celebrava infatti il Carnevale romano, che era l'apoteosi del mondo alla rovescia, i sette folli giorni nei quali i padroni diventavano servi e viceversa, come ci racconta Marziale nell'undicesimo libro dei suoi *Epigrammi*.

Tutto sommato, però, vale la pena accontentarsi di quello che Ovidio racconta nei sei libri rimasti, come per esempio le favole che si celano dietro alla costellazione dell'Orsa Maggiore (II 155 sgg.) e a quella di Orione il cacciatore (V 493 sgg.), la leggenda della fondazione di Roma (IV 806 sgg.), le feste dedicate a Bacco (a marzo i *Liberalia*, con la storia della scoperta del miele; ad aprile i *Vinalia priora*, collegati alla degustazione del vino nuovo), le due cerimonie in onore dei defunti (a febbraio i *Parentalia*, a maggio i *Lemuria*).

Poco igienici i bei tempi andati

Puzzi aborrevoli e polsini smembrabili

Renato Monteleone

RAFFAELLA SARTI, *Vita di casa. Abitare, mangiare, vestire nell'Europa Moderna*, pp. 352, Lit 38.000, Laterza, Roma-Bari 1999

"Attenti all'acqua!" Così si sentiva urlare dalle finestre delle città, in tempi andati, fino a tutta l'età moderna, e forse anche oltre. Prego di credere: non si trattava di un cortese preavviso di infauste imminenze meteorologiche, ma di un monito al faccendoso viandante di mettersi repentinamente al riparo dallo scroscio dei liquami versati, d'un solo bòtto, da catini e pitali. Questo, tanto per cominciare a tacitare certi petulanti lodatori del passato, come se vi si vivesse assai meglio che nel presente. Ed è ancor poco. A volerne sapere di più s'invitino i succitati lodatori a leggersi questo libro, dove l'autrice ha messo insieme in proposito, con dottrina e non senza un filo d'arguzia, una doviziosa raccolta di fonti, documenti e testimonianze.

"La biancheria intima si cambiava di rado, quasi sempre solo da un mese all'altro"

Quel che si sa sullo stato igienico delle città del tempo è a dir poco raccapricciante. Niente fognature, niente latrine, niente bagni, fuorché raramente; nessuno si curava di rimuovere i rifiuti umani e animali e tutto stagnava per strade, vicoli e piazze emanando puzzi aborrevoli che si inanellavano con quelli esalanti dalle botteghe artigiane. Le case, a parte castelli, manieri e palazzi di ricchi mercanti, erano povere, fatte di paglia e fango, tra le quali si insinuavano serpentinamente rivoli di acque putrefatte. Le città erano ben lontane delle odierne megalopoli, ma per quel tempo erano addirittura più affollate, e la gente si ammassava sotto un tetto, fino a stabbiare un'intera famiglia in un solo locale. È chiaro che in queste condizioni rispettare le norme igieniche era davvero problematico: quanto più popolo s'inurbava, tanto più ardua diventava l'impresa di smaltire i rifiuti o di trovare acqua sufficiente a proteggere la salute pubblica. Ci si lavava assai poco allora, se non in ricorrenze fatidiche; e non solo tra la plebe, ma anche negli ambienti aristocratici e perfino di corte, pulci e pidocchi succhiavano sangue e diffondevano mortifere epidemie.

"Anche negli ambienti aristocratici pulci e pidocchi succhiavano sangue e diffondevano mortifere epidemie"

Se poi ci si addentra in questo libro fino a gettar l'occhio su come ci si vestiva, si capisce facilmente come anche dagli abiti trasparissero i segni della trascuratezza igienica e del discrimine sociale. L'abbigliamento era soggetto a una sorta di trapasso ereditario, dai morti ai vivi, dai ricchi ai poveri. Servi e domestici indossavano gli abiti lasciati in retaggio dal padrone incadaverito; i popolani indossavano la veste dismessa dai nobili o dai borghesi, ormai strapanata o caduta fuori moda.

Come già ci hanno insegnato Lawrence Stone e Norbert Elias coi loro celeberrimi studi, sull'uso della biancheria intima, come sarebbero mutande, calze e camicie, le notizie sono tali che la decenza suggerirebbe di non soffermarsi troppo a rimestar l'argomento, se non per sapere almeno che la si cambiava di rado, quasi sempre solo da un mese all'altro – scrive la Sarti. Erano capi molto costosi, inaccessibili ai poveri, che se ne andavano in giro ignudi sotto l'abbiglio trasandato, di tessuto rozzo e groppposo. Per le nostre abitudini raffinate farà raggricciare l'idea che la biancheria cambiata era messa a bucato in un'efficace combinazione di acqua e orina, facendo affidamento sul suo alchimico potere disgrassante. Dio sa se ce n'era bisogno, considerando il malvezzo di pulirsi addosso, specie sui polsini, resi genialmente smembrabili dagli abiti per essere al bisogno prontamente sostituiti.

Forse, per distrarre da altre sgradevolezze, l'abbigliamento era fantasiosamente colorato, e il blu risulta sia stato il colore preferito e più diffuso anche tra il contadiname. Ma poi il colore s'impreziosiva dei ricami e delle decorazioni dei tessuti pregiati, e allora, come rileva l'autrice, il vestire diventava un segno di distinzione sociale. Quanto poi alla brutaglia di mendicanti, prostitute ed ebrei, la società imponeva un abito coatto, di color giallo o scarlatto o rosso.

La distanza di quei tempi dai nostri usi diventa meno astrale se si bada al come e cosa si mangiava, un tema a cui il libro dedica un'altra specifica sezione. Anche qui pare rilevante la distinzione sociale, tra ricchi banchetti e mense povere, tra consumi di élite e consumi popolari e di massa. Le culture alimentari si sono distinte, tra quella carnivora del nord e quella vegetariana del sud, e poi infine combinate con vantaggio comune. Raffaella Sarti segue bene l'evoluzione delle diete lungo la stessa linea evolutiva dei gusti: certi contenuti, odori e sapori della cosiddetta "cucina grassa" trovarono in età moderna un favore crescente, allietata come fu, oltre tutto, dal sopravvento dei dolci, che nella gastronomia settecentesca hanno trovato la loro tripudiante affermazione. ■

Un ambiguo emblema

Luigi Russo

CHRISTOPHER TYERMAN, *L'invenzione delle crociate*, ed. orig. 1998, trad. dall'inglese di Antonella Faloppa, pp. X-221, Lit 26.000, Einaudi, Torino 2000

Autore di un'importante monografia incentrata sui rapporti tra l'Inghilterra medievale e le crociate, Christopher Tyerman presenta al lettore in questo libro un'ampia sintesi che ripercorre novecento anni di interpretazione della crociata. La tesi fondamentale dell'autore è che sin dalle origini il *negotium crucis* si sia continuamente stratificato sotto forma di mutevoli rappresentazioni. Il volume è strutturato in tre capitoli: il primo, già apparso nell'"English Historical Review", analizza le pratiche crociate dall'origine fino alla terza crociata, giungendo all'affermazione, apparentemente paradossale, che nel secolo XII non esistettero "crociate" nel vero senso della parola. Solo retrospettivamente infatti il movimento crociato assunse una propria coerenza fornendo parimenti un'istituzionalizzazione prima della quale la distinzione rispetto al pellegrinaggio era stata spesso difficoltosa.

Il secondo corposo capitolo, che copre all'incirca il resto dell'età medievale, registra una perdurante flessibilità: la crociata è un emblema che riassume in sé un largo raggio di pratiche eterogenee, e nemmeno gli sforzi dei teorici del secolo XIII, e in particolare di papa Innocenzo III (1198-1216), riuscirono a creare nient'altro che un fragile guscio dentro cui ambiguità e diversità si perpetuarono. A dare una qualche unitarietà al movimento crociato fu quindi solo la prassi. Spia dell'incertezza fu la perdurante uniformità terminologica: in proposito l'autore elenca l'ampio ventaglio di termini adoperati nelle fonti tardomedievali per etichettare l'impresa, senza che risultasse possibile giungere a un minimo punto di sintesi. A questa vaghezza concettuale si aggiunse poi a partire dal secolo XIII un ampliamento geografico degli obiettivi della stessa (Baltico, Linguadoca, Grecia, Italia) che condusse a una progressiva politicizzazione da parte del papato, che usò la crociata come un'arma da volgere contro i propri nemici.

Il terzo capitolo ricostruisce una storia meno nota ma non meno rilevante nell'economia del discorso dello studioso inglese, quella cioè della produzione storiografica che in età moderna si dedicò allo studio del movimento crociato. Anche in questo caso appare chiaro che il movimento in questione fu interpretato più che descritto, notazione che permette a Tyerman di ritornare sulla tesi principale del libro, che cioè buona parte delle fonti debba considerarsi autoreferenziale piuttosto che tesa alla ricostruzione dell'accaduto. Ai secoli XVI e XVII dominati dalle rinnovate preoccupazioni per l'espansionismo ottomano e minati dalla riforma luterana che funzionò tuttavia da stimolo per la ricerca storica, fece seguito la critica serrata dei vari Diderot, Voltaire, Gibbon e Hume, che condannarono, seppur in vario modo, il fanatismo religioso dei crociati. Nel secolo XIX la crociata fu invece letta alla luce dell'ascesa politico-culturale dell'Occidente, divenendo quindi l'antefatto da cui ricostruire le radici della corrente superiorità europea, per giungere all'opera del von Sybel che indicò nell'analisi critica del testo il fondamento per ogni successiva interpretazione, pur nella persistenza dei tanti miti nazionali che hanno segnato la crociatistica fino a oggi.

Il Medioevo delle città

Antonella Faloppa

ELISA OCCHIPINTI, *L'Italia dei comuni. Secoli XI-XIII*, pp. 160, Lit 28.000, Carocci, Roma 1999

La collana "Le Italie medievali" ha affidato a questo volume di Elisa Occhipinti il compito di aggiornare i lettori su un tema al tempo stesso classico e tormentato: centrale per la medievistica di primo Novecento, trascurato nel secondo dopoguerra, poi ripreso negli ultimi decenni soprattutto con dibattiti specialisti. Dosando con equilibrio tesi formulate dalla migliore storiografia e rielaborazioni originali, l'autrice ha confezionato un prodotto di notevole qualità, reso più fruibile da una forma espositiva cronologica e da uno stile chiaro ed efficace. Grande teatro in cui si muovono i protagonisti della storia comunale sono i secoli successivi al Mille, caratterizzati da quella crescita demografica e da quel dinamismo economico che sono terreno di coltura per uno sviluppo generalizzato delle città: nel contesto europeo l'Italia segue percorsi propri, noti per la loro originalità. Occhipinti insiste sul fatto che i percorsi originali sono in qualche modo tutti collocabili entro uno stesso *milieu*, quello della "ideologia" del comune: le tappe salienti della storia comunale trovano così collocazione coerente entro quadri istituzionali anche molto diversi fra loro.

La città altomedievale, punto di partenza dell'indagine, raccoglie l'eredità romana e la trasforma via via adattandosi a nuovi modelli istituzionali e politici, senza mai creare una rottura rispetto alla tradizione, ma arricchendola di elementi nuovi. La persistenza di una funzione geografico-economica della città italiana, la sua capacità di assimilare elementi mutuati dalla distrettuazione diocesana, il peso determinante del governo vescovile e il rapporto città-contado, costituiscono insieme la peculiarità italiana e la premessa per la nascita dei comuni maggiori. Il volume si articola quindi in quattro capitoli che corrispondono idealmente alle quattro fasi del comune: governo consolare, governo podestarile, comune popolare e città-Stato. La fase consolare è, non a caso, definita dall'autrice "l'esperimento comunale": qui la varietà di approcci nega la possibilità di un unico paradigma. Le tesi troppo rigide sulle origini comunali (quella tutta feudale riproposta da Philip Jones o la più diffusa tesi mercantile) sono quindi egualmente parziali. Il comune è *in primis* luogo deputato alla sperimentazione – tesi più volte ribadita dall'autrice –, una sperimentazione che non caratterizza esclusivamente gli esordi, ma prosegue con la progressiva complicazione degli organismi di governo durante la fase podestarile. La seconda parte del saggio pone infine l'accento sulla funzione centrale del rapporto comune-territorio. Qui si definiscono i caratteri di un mondo rurale che li muta profondamente sotto la spinta del ridimensionamento dei poteri signorili e della volontà dei comuni di assoggettare il contado, manifestata precocemente in tutte le comunità urbane.

Pervengono a completamenti preziosi alcuni affondi su temi specifici: le affrancazioni servili promosse dai comuni italiani, il diritto di cittadinanza come esito di una progressiva definizione del territorio extraurbano, e infine il comune inteso come "civiltà", che si qualifica come unico vero elemento costante in un quadro altrimenti composito e variegato. La civiltà dei comuni risulta pertanto frutto di una dialettica, mai venuta meno in ogni sua fase, di componenti politico-istituzionali accanto a cui si affermano progressivamente la coscienza di un'identità propria e una specifica cultura urbana maturata nel solco dell'ideologia dell'antica *civitas*. A comporre questa civiltà concorsero elementi diversi, messi in rilievo dall'autrice: accanto al ruolo dell'intellettuale cittadino vanno definendosi spirito civico e patriottismo cittadino, invenzioni militari e architettura municipale. Elementi diversi, uniti nello spirito di una consapevolezza collettiva: l'appartenenza al comune. ■

Contro l'alibi Europa

LUCIEN FEBVRE, *L'Europa. Storia di una civiltà*, a cura di Thérèse Charmasson e Brigitte Mazon, postfaz. di Marc Ferro, trad. dal francese di Adelina Galeotti, pp. 340, Lit 55.000, Donzelli, Roma 1999

"L'Europa è un concetto sorpassato – o una necessità vitale per il progresso del mondo?". Non era affatto di circostanza questa domanda che si poneva Lucien Febvre nell'atto di presentare il corso di storia al Collège de France per l'anno 1944-45, iniziato pochi giorni dopo la liberazione di Parigi. In quei momenti il tormentato epilogo della guerra si consumava nel dolore personale: "A uno a uno i reduci ricompaiono: ma molti mancano all'appello. In particolare M. B. [Marc Bloch]. Che peccato! Penuria d'uomini spaventosa", scriveva il 15 novembre del '44 in un biglietto forzatamente laconico all'allievo Fernand Braudel, che era detenuto a Lubecca. Il concetto d'Europa richiamava allora alla mente più un'idealità drammaticamente sconfitta che non il luminoso progetto di una civiltà di uomini liberi appartenuto alla tradizione democratica e illuminista della cultura occidentale. Peggio ancora: appariva, come ricorda Marc Ferro nella postfazione, un riferimento proibito perché connesso con l'ideologia collaborazionista della "Nouvelle Europe" franco-hitleriana di Pierre Laval. Insomma, la realtà delle circostanze sfidava il nucleo forte dell'idea democratica d'Europa, che Febvre trovava magistralmente fissata in un passo di Montesquieu: "Se venissi a sapere qualcosa che fosse utile alla mia famiglia, e non lo fosse alla mia Patria, cercherei di dimenticarla. Se venissi a sapere qualcosa che fosse utile alla mia Patria e fosse pregiudizievole per l'Europa – o che fosse utile per l'Europa ma pregiudizievole per il genere umano – la guarderei come un delitto".

Non poteva né voleva essere un'ordinata storia positiva dell'Europa: Febvre aveva in mente un disegno più ambizioso, affrontare il concetto depurandolo di miti e di falsificazioni per passarlo al vaglio di quelle stesse categorie che lo avevano sino ad allora orientato nella sua ricerca, tutte inscritte nell'idea-cornice di civiltà, termine, questo, che mostrava le sue proficue ambivalenze. Quello che la guerra aveva demolito andava ricostruito: ossia la nozione di Europa come patria della libertà, l'"Europa rifugio che tanto è servita da alibi, nell'ultimo mezzo secolo, agli uomini stanchi di conflitti e di rivalità nazionali". Occorreva tornare all'amico e maestro Henri Pirenne, alla sua storia d'Europa anch'essa concepita e scritta in condizioni speciali, al confino in Turingia durante il primo conflitto; occorreva appellarsi all'arte retorica di Michelet, per trarre le energie con cui porgere all'uditorio in qui giorni difficili una lezione etica ancor più che storiografica. Le venticinque lezioni al Collège nel 1944-45 offrirono a Febvre l'opportunità di riflettere in forma più distesa su un tema a lui caro, già indicato come progetto editoriale nel 1925 per la collana di Henri Berr. Del corso al Collège, che Febvre lasciò in una versione manoscritta e incompiuta su cui pensava di ritornare per trasformarlo presumibilmente in opera a stampa (come fece per le lezioni su Margherita di Navarra del 1940-41), Thérèse Charmasson ha curato un'edizione critica ora depositata presso le Archives Nationales di Parigi: di quest'ultima il testo, pubblicato a cura della stessa Charmasson e di Brigitte Mazon, offre al pubblico una versione alleggerita e corredata di note bibliografiche che completano quelle abbozzate da Febvre.

(D.C.)

Una sintesi polemica e un po' capziosa

Il bravo Luigi XIV e il corrotto Voltaire

Dino Carpanetto

EMMANUEL LE ROY LADURIE, *L'Ancien Régime* Vol. I.: *Il trionfo dell'assolutismo: da Luigi XIII a Luigi XIV (1610-1715)*; Vol. II.: *Il declino dell'assolutismo: l'epoca di Luigi XV (1715-1770)*, ed. orig. 1991, trad. dal francese di Maria Grazia Meriggi, pp. 428 e 376, Lit 40.000 e 35.000, il Mulino, Bologna 2000

Pochi altri storici francesi hanno percorso i più differenti terreni di ricerca e sono stati contemporaneamente attivi nelle più prestigiose istituzioni culturali della Francia come Emmanuel Le Roy Ladurie. Nei passaggi della sua carriera si scorge il compimento di un *cursus honorum* di prim'ordine. Nato nel 1929 in un paese del Calvados, Le Roy Ladurie esordisce come assistente nell'Università di Montpellier, diventa quindi direttore presso l'École des Hautes Études di Parigi, professore alla Sorbona, titolare della cattedra di storia della civiltà moderna al Collège de France e, tra il 1987 e il 1994, ricopre l'incarico di amministratore generale della Bibliothèque Nationale, legando la sua attività alla realizzazione del progetto di Mitterrand per la nuova sede della biblioteca.

Altrettanto coronato di risultati è stato il suo impegno scientifico, che ha restituito, con esiti non tutti di eguale livello, momenti e problemi della storia francese attraverso indagini di multiforme ispirazione metodologica condotte con impegnativi lavori archivistici su fonti locali. Dopo *I contadini di Linguadoca*, del 1966 (Laterza, 1970), espressione della storia economica, la storia delle mentalità si affacciava nella *Storia di un paese: Montaillou*, edita nel 1975 (Rizzoli, 1977), affascinante viaggio nei meandri di un villaggio medievale sperduto nella contea occitana di Foix, mentre la storia totale, con una predilezione per gli aspetti del folclore, trionfava nel *Carnevale di Romans* (Rizzoli, 1981), ambientato ai tempi di Caterina de' Medici, che affrontava l'universo globale della città del Delfinato, presentata nei suoi riti, nelle sue feste, nelle sue quotidiane manifestazioni di violenza. Tra i più persuasivi esiti delle sue molteplici ricerche resta a tutt'oggi la *Storia del clima dall'anno Mille* (1967, 1983; Einaudi, 1982), frutto dell'originale idea di una storia, insieme naturale, biologica e umana, volta ad afferrare uno degli elementi maggiormente condizionanti la vita economica e sociale del Medioevo e dell'età moderna, fino ad allora sostanzialmente trascurato come oggetto di ricerca.

La collaborazione a grandi progetti editoriali portò poi Le Roy Ladurie a cimentarsi con ricostruzioni generali di storia rurale e urbana, per approdare a un'impegnativa analisi d'insieme dedicata alla storia moderna della Francia. I tre volumi, pubblicati nella collana "Histoire de France" dell'editore Hachette, si affiancarono a quelli di George Duby sul Medioevo, di François Furet sul periodo tra il 1770 e il 1884, e di Maurice Agulhon sul tratto successivo. Il dato caratterizzante di quel progetto consisteva nel ridare piena cittadinanza alla storia politica, umiliata dal successo della *Nouvelle histoire*, di cui diversi collaboratori erano stati paladini, ritrovando un tempo lungo nel passato della Francia, dal X secolo fino al Novecento, che privilegiava l'ipotesi formulata da Tocqueville di una sostanziale continuità dello Stato nelle sue diverse espressioni storiche.

Nei due tomi unificati dal titolo *L'Ancien Régime*, che completano la trattazione precedente nella quale era stato ricostruito il ciclo racchiuso tra il regno Luigi XI e l'assassinio di Enrico IV (*Lo Stato del re. La Francia dal 1460 al 1610*, il Mulino, 1999), Le Roy Ladurie sembra prediligere una storia narrativa, condotta secondo un filo sostanzialmente cronologico che, mettendo in primo piano l'opera dei sovrani e dei ministri, il ruolo della corte e delle fazioni nobiliari, prende le distanze dall'impianto strutturale del fondamentale e tuttora imprescindibile *Ancien Régime* di Pierre Goubert (1973; Jaca Book, 1974). L'efficacia dell'azione politica, misurata soprattutto nelle relazioni internazionali, risulta essere il motivo ispiratore dell'ampia e, va sottolineato, non sempre ordinata ricostruzione di due secoli di storia francese, dalla quale emergono inattese riabilitazioni. In primo luogo quella del Seicento, che non appare tanto un'epoca di crisi, bensì un tempo di sviluppo economico testimoniato da grandi imprese industriali e da lungimiranti progetti commerciali ad ampio raggio. In secondo luogo quella della Fronda, intesa come evento destinato a influenzare positivamente la Francia in quanto esperimento di "secolarizzazione dei comportamenti collettivi" e tentativo di temperare l'assolutismo regio. Proprio il te ma dei limiti dell'assolutismo ritorna con maggiore frequenza nell'opera, limiti identificati tanto nell'agire delle grandi istituzioni quanto nei giochi complessi delle camarille nobiliari, dei gruppi di corte, dei circoli politici, argomenti sui quali Le Roy Ladurie si dilunga abbondantemente: anzi, più del dovuto, in rapporto ai brevissimi cenni riservati agli intellettuali, all'economia, all'articolazioni dei ceti.

Un altro punto di forza di questa sintesi ricca di umori polemici, espressi spesso con empito retorico più che con persuasiva enucleazione di prove e di ragionamenti, consiste nella rivalutazione del Re Sole, spinta fino al punto di considerare gli esiti della guerra di successione spagnola come del tutto positivi sia per il regno sia per l'Europa, uscita stabilizzata in un equilibrio che, secondo l'autore, avrebbe retto fino al 1792. Sempre a proposito del regno di Luigi XIV, Le Roy Ladurie non ha avuto esitazioni nel dissipare l'ombra che la revoca dell'Editto di Nantes nel 1685, sopprimendo le residue libertà degli ugonotti, fa calare sul sovrano e sulla sua lungimirante politica. Qui l'argomentazione sfiora la capziosità là dove si afferma che la repressione religiosa fu un male necessario perché pacificò la Francia e rafforzò la coesione del regno e dello Stato; un male che apparteneva all'ordine naturale delle cose, come dimostra – secondo lo storico – il fatto che i contemporanei non lo registrarono né con sdegno né con inquietudine. Ancora più forzato appare il confronto con l'Inghilterra della gloriosa rivoluzione, vessatrice dei cattolici così come la Francia lo fu dei calvinisti: in entrambi i paesi, scrive l'autore, "sono all'opera le logiche proprie dello Stato-Chiesa, qui gallicana, là anglicana, della Chiesa-Stato, gelido mostro, rullo compressore pronto a schiacciare le differenze": il che sembra francamente un modo sommario e sbrigativo per liquidare il tema della tolleranza in tutte le implicazioni ideologiche e politiche che differenziano profondamente il caso inglese da quello francese.

"La più irritante semplificazione riguarda l'Illuminismo, ridotto a macchiettistica compagnia di scriteriati"

Allorché il racconto avanza nel cuore del Settecento, si manifesta apertamente il proposito che Le Roy Ladurie ha coltivato in tutta l'opera, ossia quello di identificare una corrente monarchica, moderata e al tempo stesso liberale, intesa come nucleo permanente di una lunga marcia della Francia verso il costituzionalismo moderato. Eccola finalmente schiudersi nel partito patriottico (un po' inventato dallo storico, a dire il vero), di carattere filoparlamentare, moderatamente riformatore, erede del giansenismo, ma anche influenzato dai Lumi, che avrebbe agito sulla scena politica francese tra il 1750 e la fine del regno di Luigi XV. Gli uomini di questo partito, il cui capofila è considerato Malesherbes, sono gli unici ad avere uno sguardo proiettato in avanti, a detta di Le Roy Ladurie, il quale in questo modo sbroglia i tanti nodi di quel complesso e tormentato ventennio che precede la morte nel 1774 di Luigi XV: un ciclo che con ben altra maestria e probità avevano analizzato Furio Diaz e Paolo Alatri, per citare due storici italiani le cui opere a noi risultano tuttora fondamentali ma che Le Roy Ladurie ignora, preferendo sciogliere i nodi di avvenimenti complessi e controversi con sbrigative semplificazioni. La più irritante, la più iterata e la più deformante si palesa nei discorsi sull'Illuminismo, ridotto a macchiettistica compagnia di scriteriati. Senza voler infierire, si possono citare alcune perle. Voltaire fu favorevole all'assolutismo perché "corrotto dall'amichevolezza mostratagli dai poteri francesi che aiutavano in quel periodo le manifatture per la fabbricazione di orologi controllate dal filosofo-imprenditore". D'Alembert, difendendo la libertà di stampa, manifestò una "mentalità rigida che si diffonderà negli anni rivoluzionari con conseguenze talvolta impreviste e pericolose, che ci sono ben note". E ancora: sotto la bandiera della sovranità popolare militarono indifferenziatamente Diderot, Mercier, Morellet, Condorcet, Mably e *ad abundantiam* anche Turgot. Infine la ragione per cui gli illuministi misero sotto accusa gentiluomini e preti è presto detta: li ritenevano "compromessi con l'assolutismo pur indebolito ed 'evirato' rispetto al suo vigore e alla sua iniziativa dei tempi lodoviciani". Ciò non toglie tuttavia che alcune parti dell'opera, ad esempio quelle sulla Fronda, sulla Reggenza di Filippo d'Orléans e sulla politica estera nel XVIII secolo, forniscano utili e dettagliate informazioni che, usate con discernimento, possono servire a cogliere risvolti significativi dell'antico regime francese.

La politica estera sovietica al tempo dello stalinismo

Possibilismo sistematico

Francesco Benvenuti

Russia in the age of wars, 1914-1945, a cura di **Silvio Pons** e **Andrea Romano**, "Annali" della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, XXXIV, 1998, pp. XXIII-322, Lit 130.000, Feltrinelli, Milano 2000

Il libro raccoglie gli atti di un convegno internazionale tenuto a Cortona nell'ottobre 1997. La sua ispirazione era duplice: dare un saggio, in primo luogo, del grado di utilizzazione delle nuove fonti archivistiche da parte della comunità internazionale degli studiosi della politica estera sovietica nel periodo tra le due guerre; e, in secondo luogo, tentare una nuova sistemazione interpretativa degli studi più e meno recenti ormai disponibili. L'ambizione degli organizzatori, che li ha guidati nella scelta dei temi e dei relatori, era quella di giungere a delineare, dopo l'apertura degli archivi sovietici poco più di dieci anni or sono, una prima ipotesi fondata non solo sugli indirizzi della politica estera di questo paese negli anni venti e trenta ma anche sulla forma del processo decisionale a essi sotteso e sulla struttura stessa della mentalità politica del gruppo dirigente bolscevico in questo periodo (si veda l'introduzione dei curatori del volume). Il tema dell'incontro può essere anche individuato nell'intento di descrivere per diverse vie di ricerca e di riflessione storiche gli elementi costitutivi del concetto sovietico di *sicurezza* all'epoca dello stalinismo, la loro articolazione logica e il loro movimento complessivo. Il motivo conduttore più generale dei lavori del Convegno è stato, così, il tema della proporzione nella quale entrarono nella politica estera dell'Urss e nel suo atteggiamento verso il resto del mondo considerazioni, da una parte, di natura più propriamente ascrivibile alle attese politico-ideali, agli scenari e all'ideologia originari del bolscevismo; dall'altra, più spregiudicate ed empiriche, di "interesse nazionale" e di "ragion di Stato", confliggenti con le prime oppure, almeno, connesse a esse in modo solo mediato, o parziale.

Un gruppo di contributi presenta, in tal modo, il *modus operandi* dei vari organi e strumenti organizzativi, politici e istituzionali responsabili della tutela della posizione internazionale dell'Urss e della sua sicurezza: l'Armata rossa, il controspionaggio militare, il Commissariato agli affari esteri e il Komintern (Anna Di Biagio: i dissensi interni e le riserve politiche e ideologiche che impedirono al regime sovietico di "subordinare" uniformemente e funzionalmente l'Internazionale comunista alle proprie esigenze di sicurezza; Sabine Dullin: gli scontri e le riserve reciproche del commissariato agli Esteri e del commissariato per il Commercio estero, le tensioni tra il primo e il Komintern al tempo della guerra di Spagna, le purghe nel commissariato agli Esteri; Steven J. Main: il ruolo decisivo delle purghe nell'esercito ai fini della preparazione teorica dell'Armata rossa; Vladimir Poznjakov: l'evoluzione delle previsioni dello spionaggio sovietico sull'identità dei nemici militari dell'Urss; Lennart Samuelson: il lavorio della pianificazione economico-militare sovietica in previsione di una nuova guerra e il posto di Tuchachevsky in essa).

Altri partecipanti si sono occupati del rapporto tra politica interna e politica estera in frangenti altrettanto cruciali, come la collettivizzazione e le Grandi purghe (Andrea Romano: come le rivolte contadine del 1929-30 ispirarono al regime il senso della propria debolezza interna e della propria esposizione internazionale; Oleg Chlevnjuk: come agì nel piano staliniano delle Grandi purghe la suggestione della lotta alla "quinta colonna" nella Repubblica durante la guerra di Spagna); mentre alcuni hanno senz'altro affrontato di petto il problema del *mix* di politica e ideologia nella presenza internazionale sovietica, disponendosi lungo un arco nettamente polarizzato di opinioni (Gabriel Gorodetsky: il prevalere della geopolitica più tradizionale nelle preoccupazioni di sicurezza di Stalin nel 1939-42; Vladimir Nevezhin: lo spostamento della propaganda sovietica in senso antinazista, dalla caduta della Francia all'aggressione tedesca; Silvio Pons: i progetti di sistemazione politica e politico-territoriale dell'Europa alla fine della seconda guerra mondiale presso i sovietici, divisi tra realisti moderati, realisti intransigenti e "ideologi"; Geoffrey Roberts: la manipolazione staliniana della minaccia del fascismo internazionale ai fini del rafforzamento militare e territoriale del paese e dell'irrigidimento del suo regime politico; Robert Service: la costante suggestione ideologica esercitata sui bolscevichi dalla Germania, in quanto paese-guida del capitalismo internazionale). Un gruppo di relazioni, infine, lumeggia l'impatto storico decisivo che il coinvolgimento in successive guerre ha avuto sul paese: dalla partecipazione dell'impero zarista alla prima guerra mondiale (che generò la stessa rivoluzione bolscevica); all'influsso di questa guerra e di quello della guerra civile, che a essa subito seguì, sulla politica economica e sociale del bolscevismo al potere; agli stati d'animo della popolazione civile al tempo della guerra di liberazione anti-nazista (Mark von Hagen, Peter Gatrell, Antonella Salomoni, John Barber).

Come esemplifica Pons nel suo intervento, il quadro che si trae dalla lettura dell'opera è straordinariamente mosso e ricco di sfumature, ed è lungi dal fornire una risposta definita alla domanda se fu un moderato empirismo o invece l'intransigenza ideologica a dettare i principali passi della politica estera sovietica nell'arco di tempo affrontato dal volume. Un altro modo di porre la domanda è se tale politica possa essere definita senz'altro come fondamentalmente espansionista; o se non sia stata piuttosto di carattere difensivo: per quanto in uno spirito proporzionale all'ingente dimensione/esposizione internazionale del paese e alla sua grande instabilità e fragilità politica interna. Sullo sfondo dei contributi qui presentati questa domanda suona malposta, oppure irrisolvibile (il che, probabilmente è la stessa cosa). Sicuramente, la vicenda è dominata da una grande ipostasi teorica, che può forse definirsi "ideologica": la convinzione di ascendenza leniniana che, dopo la prima guerra mondiale, una nuova grande guerra tra gli Stati capitalistici, o tra di essi e l'Urss, o una qualche combinazione di entrambe, fosse "inevitabile". Inoltre, tutti i relatori che si sono occupati dei caratteri più generali della politica estera sovietica concordano nell'affermare che essa fu sostanzialmente isolazionista. Forse, tuttavia, ciò che maggiormente colpisce il lettore è l'incertezza sulle concrete prospettive future e sulle tattiche migliori per affrontarle che travagliò, volta per volta, il gruppo di comando bolscevico finché, almeno, la politica estera appare essere stata il risultato di un interscambio di analisi e opinioni di tipo pluralistico, anche se non propriamente collegiale: ciò che non appare essere stata negli anni 1936-42. In alcuni momenti al di fuori di questo arco temporale il peso dell'opinione di Stalin appare, certo, essere stato decisivo, come al momento della definizione della "sfera di influenza" sovietica in Europa orientale, nel 1944-45; ma in altri no (la definizione dei nuovi imperativi della sicurezza nazionale, dalla "psicosi di guerra" del 1927 all'"istituzionalizzazione" dell'Armata rossa nel febbraio-marzo 1930, con la decisione di non coinvolgerla nelle operazioni di collettivizzazione).

"La convinzione che, dopo la prima guerra mondiale, una nuova grande guerra fosse inevitabile"

Naturalmente, tutti i partecipanti al Convegno si sono detti consapevoli che, per quanto materiali di straordinario interesse siano stati da essi utilizzati grazie alle nuove disponibilità archivistiche, molti di essi non fanno che aprire nuovi interrogativi e compromettere e complicare interpretazioni già esistenti, più che suggerirne delle nuove, più soddisfacenti. Ma la via per cercare di rispondere alla domanda di fondo – quali siano stati gli elementi determinanti della presenza internazionale sovietica – comincia probabilmente ad essere indicata da questi lavori d'archivio pionieristici: tali elementi erano assai numerosi ed erano di natura sia interna, sia propriamente internazionale; sia di tipo "nazionale" (russo-tradizionale), sia "ideologici". Ma il regime sovietico non teneva, propriamente, né dell'una né dell'altra natura: e i suoi "interessi" potevano essere calcolati e tutelati secondo criteri notevolmente diversi, in base a un numero di variabili eccezionalmente alto. E grazie a una panoplia di strumenti di intervento altrettanto ampia. Questa formazione statale, al tempo stesso neo-imperiale e proiettata verso una specie di ultramodernismo, occupava una posizione unica nelle relazioni mondiali, si muoveva in un tentativo continuo e senza posa di riorganizzare i suoi ordinamenti interni e di riposizionarsi nel quadro planetario, ciò che di per sé non poteva non generare un sistematico (e sconcertante, per lo studioso) possibilismo degli scenari politici contemplati al vertice del regime. ■

L'epico corporativismo dei bolscevichi

Bruno Bongiovanni

Pier Luigi Bassignana, *Fascisti nel paese dei Soviet*, pp. 252, Lit 45.000, Bollati Boringhieri, Torino 2000

Per un quinquennio – 1929-1934 – i rapporti tra il regime fascista e l'Urss, grazie anche agli interessi concreti di settori dell'industria italiana, furono contrassegnati da una tiepida, e pur innegabile, "intesa cordiale". Viaggiatori e giornalisti, di cultura più o meno fascista, si recarono allora in Urss e inviarono *réportages* o scrissero resoconti al loro ritorno. Questo libro ci racconta nella prima parte la storia interessantissima di un'immagine "positiva" (o comunque mai in toto negativa) dell'Urss, e cerca in modo convincente, senza movenze scandalistiche (Dio lo benedica!), di spiegarci le ragioni che concorsero a costruire una tale immagine. Nella seconda parte si trova un'utile antologia di scritti.

Non vi sono qui gli ideologi alla Rossoni, raccolti intorno a "Critica Fascista", o alla Spirito, il teorico della "corporazione proprietaria", vale a dire coloro che scorgevano nel bolscevismo una sintesi primitiva, ma organica, di capitale e lavoro. Né vi sono, sul lato opposto, gli antibolscevichi di professione, terrorizzati, soprattutto dopo il Concordato, dalle sorti della civiltà cristiana minacciata. Vi sono, appunto, i viaggiatori: ingegneri, tecnici, giornalisti (ivi compresi Alvaro, Barzini, Malaparte), avventurosi avventurieri (Balbo), personaggi intrigati dalla civiltà delle macchine e, nel contempo, dal destino della società. Nel 1929, del resto, era esplosa la grande crisi. E se, fino a quell'anno, il mito americano era stato debordante, ora cominciava a declinare. Il macchinismo esasperato e senz'anima appariva infatti un'aberrazione, cui il fascismo ruralistico, cattolico e tradizionalista, doveva, senza rinunciare alla potenza industriale, sottrarsi. Le merci americane, come denunciava il tedesco Fried nel 1931, sembravano linde ed esatte, ma "senza amore". L'estremo Occidente era insomma senza valori e stanco. E il fascismo ne era l'alternativa da privilegiare. Ma, oltre il fascismo, vi era a oriente un'altra alternativa, a sua volta non dominata dal demone del guadagno. Nel bolscevismo, d'altra parte, si coglievano aspetti assai prossimi, pur nella loro inefficienza, all'americanismo, responsabile di quella crisi mondiale che, grazie al piano quinquennale, non aveva toccato l'Urss. In quest'ultima, peraltro, vi erano un'ansia di futuro, un'attesa messianica, una disposizione eroica, un'attitudine collettiva ed epica al lavoro, che seducevano i fascisti. E che incutevano rispetto e ammirazione. Anche gli ingegneri, come Gaetano Ciocca, uomo dai giudizi acutissimi, scorgevano nella Russia e nell'America, sospinte dalla concentrazione e dalla meccanizzazione, i più genuini rappresentanti del capitalismo novecentesco "di classe" che si stava sostituendo al capitalismo ottocentesco "di casta". Nessuno, e questo è straordinario, intravedeva comunismo nel "comunismo". Tutti, o quasi, vi individuavano un laboratorio sociale che avrebbe potuto diventare o americano o fascista. Ma il fatto di aver voltato risolutamente le spalle al liberalismo, scriveva Renzo Bertoni in un libro del 1933 dal titolo *Russia trionfo del fascismo*, rendeva praticamente certa la "corporativizzazione" del collettivismo.

Italia e Jugoslavia tra guerra e dopoguerra

Il nemico è come noi

Giampaolo Valdevit

Arrigo Petacco, *L'esodo. La tragedia negata degli italiani d'Istria, Dalmazia e Venezia Giulia*, pp. 202, Lit 29.000, Mondadori, Milano 1999
Gloria Nemec, *Un paese perfetto. Storia e memoria di una comunità in esilio: Grisignana d'Istria 1930-1960*, pp. 354, Lit 36.000, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia 1999
Galliano Fogar, *Trieste in guerra 1940-1945. Società e Resistenza*, "Quaderni dell'Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli - Venezia Giulia", n. 10, pp. 290, Lit 30.000, 1999
Milica Kacin Wohinz, Joze Pirjevec, *Storia degli sloveni in Italia 1866-1998*, pp. 149, Lit 30.000, Marsilio, Venezia 1999

Negli ultimi tempi dalla società italiana sembra provenire una domanda di informazione sulle vicende passate dell'Italia nord-orientale, di quella società nella quale la realtà nazionale si è incontrata (e scontrata, contrapposta) con altre realtà nazionali. Un paio di anni fa Violante e Fini sono venuti a Trieste anche per sottolineare che la società italiana ha bisogno di far proprie storie a lungo dimenticate. Ma va subito aggiunto che il modo in cui si risponde a tale domanda non sempre lascia soddisfatti. Non vogliamo parlare dei luoghi comuni che presentano Trieste come esempio di convivenza di culture e nazioni, nuova versione di quel particolarismo che è stato a lungo un carattere dominante della cultura, soprattutto politica, triestina.

Parliamo piuttosto di interpretazioni che vengono trasmesse da libri, da autori che si cimentano con momenti ed episodi cruciali del recente passato di Trieste e di quella regione che si chiamava Venezia Giulia (e che dopo il trattato di pace del 1947 è stata ridotta ai minimi termini). A dire il vero, sul tema dell'esodo degli italiani dall'Istria fra il 1947 e la fine degli anni cinquanta Petacco non è il primo a intervenire per un editore nazionale; lo ha già fatto un paio d'anni fa un altro giornalista, Fulvio Molinari, con *Istria contesa. La guerra, le foibe, l'esodo*, Mursia. Ma quello di Petacco è un libro a tesi molto schiette.

L'esodo – egli afferma – è stata una questione "colpevolmente dimenticata": la società della Venezia Giulia, e in particolare quella istriana, ha "pagato per tutti il costo della seconda guerra mondiale". Non è il primo a dirlo, ma lo si è detto soprattutto a Trieste, con frustrazioni a non finire; ora è bene che lo si dica di fronte a una platea nazionale. Peraltro, quanto alla dimenticanza, non so se lo si possa definire atto deliberato, se è vero che, mentre triestini e istriani pagavano appunto il conto, il resto della nazione pensava ad altro: a ricostruire la democrazia, le istituzioni e l'economia. Un discorso diverso va fatto per il Pci, il quale capì prima degli altri che foibe ed esodo erano tragedie che andavano messe in conto al comunismo, e che quindi era meglio lasciarle stare.

A questa tesi Petacco aggiunge un corollario: di fronte alla coscienza nazionale, a una vicenda oscurata ha fatto da contraltare una vicenda enfatizzata, la Risiera di San Sabba. Vero? Direi di sì. Bisogna cercare di spiegarlo però. La Risiera è diventata uno dei luoghi della memoria antifascista, e l'Italia del dopoguerra ha voluto fare dell'antifascismo una sorta di religione civile. Che sia riuscita a farlo è un altro paio di maniche; in ogni caso la sovraesposizione della Risiera ne è stata una mera conseguenza.

> **"Penso che di realtà fatte di carta non abbiamo ulteriore bisogno"**

In realtà questo libro aspira ad essere qualcosa di più che non una storia dell'esodo. È infatti una storia che inizia col 1918 e che si sviluppa tenendo soprattutto d'occhio i rapporti fra l'Italia e il mondo jugoslavo. La storia volge al tragico nel corso della guerra, nella quale – afferma Petacco – "tutti hanno le mani sporche". Non è il preludio di un'assoluzione collettiva. Sull'esodo degli italiani dall'Istria il giudizio dell'autore è molto netto, e viene desunto dalle attuali vicende balcaniche: si tratta di pulizia etnica.

È una tesi semplificata, non fosse altro per il fatto che la Jugoslavia del dopoguerra non è stata la mera anticipazione della Bosnia o del Kosovo degli anni novanta. Per spiegare l'esodo va certo tenuta presente l'idea di una colpa collettiva (italiana) che permeava profondamente le menti dei partigiani e dei militanti comunisti sloveni e croati. Ma non basta: c'è di mezzo anche un regime comunista che si installa rapidamente e fa piazza pulita di chiunque non lo accetti come guida o unica fonte di autorità.

Ad accentuarne i limiti, la tesi di Petacco viene proposta in un contesto di storia a forti tinte, di storia teatralizzata. È storia che eccita la memoria degli istriani. Perché? A causa dell'interpretazione. Oggi – è la conclusione implicita del ragionamento – nell'ex Jugoslavia la pulizia etnica si cerca di bloccarla ; cinquant'anni fa no. Ciò contribuisce alla vittimizzazione dell'esule istriano, che oggi è un po' autocommiserazione ma, per alcuni, anche bisogno di rivalsa. In questo modo non si contribuisce a costruire un rapporto pacificato con il passato, che a cinquant'anni di distanza da quelle vicende sarebbe legittimo attendersi. Ma non lo si costruisce neppure, vorrei aggiungere, riverniciando la memoria istriana, come viene fatto nel saggio di Gloria Nemec: un istriano, che non è più fieramente antislavo e anticomunista, ma che idealizza la terra che ha abbandonato e ne fa appunto, come dice il titolo, un paese perfetto. Non vorrei che si costruisse in tal modo un'Istria di carta. Già parecchi anni fa Claudio Magris ci ha spiegato che Trieste è stata rappresentata come una città di carta. Penso che di realtà fatte di carta non abbiamo ulteriore bisogno.

Alla fine, del libro di Petacco si può dire che sa illustrare gli eventi, riesce a coinvolgere emotivamente la platea; ma non spiega, parla poco alla ragione. Chi invece si propone di farlo è Galliano Fogar, che si sofferma soprattutto su un altro momento cruciale della storia triestina: il biennio 1943-45. Il suo testo è una sorta di distillato della cosiddetta storiografia antifascista, che discende da quello che al momento della pubblicazione (1964, Feltrinelli) era un bel saggio: *Confine orientale* di Mario Pacor. È una storiografia squisitamente politica, e, nonostante quanto prometta nel titolo, Fogar non fa affatto vedere la società, limitandosi a riproporne tutti i *tòpoi*: il patriottismo dei ceti medi, fatto di "un'italianità ossificata e impaurita", e che in tempo di guerra diventa nazionalismo, antislavismo e alla fine "collaborazionismo municipalista" nei confronti degli occupanti nazisti.

È dunque una storiografia che ha voluto e vuole sottolineare *l'altra* faccia di Trieste. Eppure, se per alcuni le ossessioni del passato si chiamano foibe ed esodo, anche in Fogar è ben percepibile un'ansia: l'ansia di scrollare dal Cln di Trieste l'accusa, più volte risuonata nel dopoguerra, di tradimento dell'interesse nazionale, dimostrando, al contrario, che un valore è stato difeso, il valore dell'antifascismo, o meglio dell'unità antifascista. Fogar ne segue fino all'estate 1945, meandro per meandro, il tortuoso percorso, di continuo deviato dal nazionalismo degli uni e da quello degli altri. Eppure alla fine, per dirla con Primo Levi, ci sono i sommersi e i salvati: rispettivamente il nazionalismo italiano (che inquina un po' anche il Cln) e quello sloveno, "salvato" perché contiene un'esperienza di internazionalismo proletario e di liberazione nazionale.

Al centro sta il tema dell'appartenenza territoriale, ovvero – com'è stata definita – la questione nazionale. Eppure, partendo dalla premessa antifascista non si riesce a cogliere quello che è l'autentico filo rosso della storia triestina e giuliana a partire dal 1918, cioè il fatto che tutti i nuovi arrivati (dall'esterno) si pongono lo stesso problema: il controllo del territorio. È questo che dalla tarda estate 1944 sta in cima ai progetti jugoslavi e sloveni: non dove collocare la linea di confine, ma la presa del potere. Non è una recente scoperta degli storici, anche se le recenti fonti slovene permettono oggi di avere quella che si dice l'*hard evidence*. Anche allora, in tempo di guerra, se ne accorsero in parecchi, e stavano fra l'altro su posizioni ben diverse: il podestà di Trieste (di nomina nazista) Pagnini, il vescovo di Trieste, Santin, e i comandi militari anglo-americani del Mediterraneo, oltre allo stesso Churchill.

Chi sono dunque – ultima domanda – questi sloveni? Come si può desumere dal saggio di Kacin e Pirjevec, vien da dire che noi italiani li abbiamo visti sempre in maniera distorta. Per l'Italia che entra nel 1918 nella Venezia Giulia sono stati fondamentalmente una nazione contadina. Mussolini partirà da questa premessa per condurre una politica di italianizzazione: se si toglie a questa comunità – come in effetti vien fatto durante il ventennio – il suo ceto dirigente (maestri, giornalisti, avvocati, preti, vescovi e così via), il resto scomparirà in quanto entità nazionale visibile. Dopo il 1945 quella slovena diventa invece la nazione comunista, in quanto tale oggetto di contenimento. Ci vorrà parecchio per accorgersi che essa pure è stata ed è una comunità politicamente articolata. Oggi, al suo interno, ci sono, per così dire, il centro-destra, il centro-sinistra, gli estremismi marginali, forse anche qualcosa che assomiglia alla Lega, e dentro ogni raggruppamento ancora ulteriori divisioni. Toh, che sorpresa: non sono il nemico, sono proprio come noi.

Profilassi della razza

Francesco Cassata

Édouard Conte, Cornelia Essner, *Culti di sangue. Antropologia del nazismo*, pp. 290, Lit 38.000, Carocci, Roma 2000

Il titolo originale del saggio di Édouard Conte e Cornelia Essner, *La Quête de la race*, ha il merito di illustrare, in modo suggestivo, il volto principale del testo: un percorso nel labirinto della logica razziale, un'analisi del razzismo nazionalsocialista nella sua dinamica specifica, all'interno della quale la razza non è un presupposto dato e monolitico, ma è un magmatico terreno, in cui s'intrecciano elaborazione ideologica, codificazione legislativa e pratica politica. Gli autori ricostruiscono la molteplicità e la contradditorietà delle teorie razziali e delle rappresentazioni identitarie per rivelarne il carattere di strumento di legittimazione della politica di genocidio. La competizione, all'interno della Nsdap, tra i due scogli antropologico-razziali della "razza tedesca" (Gradmann, Schmidt) e della "razza nordica" (Günther, Fischer, Lenz), con l'affermazione finale di quest'ultima nel 1934, diviene così, nell'ottica di Conte ed Essner, il presupposto della politica di conquista e di pulizia etnica in Europa centrale e orientale. Il "laboratorio speciale di Zamosc" in Polonia, descritto ampiamente dagli autori, con la sua miscela esplosiva di rovesciamento dei valori religiosi, fantasie razziali contradditorie e sfruttamento economico, costituisce un perfetto esempio del nesso esistente tra sperimentazione ideologica e gerachizzazione razziale, da un lato, e operazione di sterminio dall'altro.

Un secondo aspetto importante del saggio va ricercato nella sintesi metodologica di scienza storica e di antropologia sociale, che consegue i risultati migliori nell'analisi della politica matrimoniale, come campo di applicazione ideale delle tre linee di forza della politica razziale nazista: eugenetica, antisemitismo e anticristianesimo. Da un lato, il matrimonio è "comunità di riproduzione", cerniera del legame *Sippe-Stamm-Volk*. La formalizzazione dell'utopia socio-biologica della purezza e dell'eternità del popolo si esplica nella ricerca genealogica dei lignaggi, mentre il concetto di "plasma degli antenati" (Weismann) salda il nuovo paradigma genetico con la vecchia credenza popolare negli avi. In secondo luogo, la rivendicazione della riproduzione tra simili supera i confini di vita e morte e culmina nelle macabre "nozze del cadavere", il matrimonio postumo del soldato caduto con la donna ariana. Di fronte alla perdita di tedeschi sul fronte e l'arrivo in Germania dei "lavoratori allogeni", la sposa-vedova viene così biologicamente congelata, messa al riparo dall'inquinamento del sangue.

Per quanto riguarda, infine, lo studio dell'antisemitismo, il contributo più significativo del saggio consiste non tanto nell'analisi del mito del Cristo ariano, quanto nell'esposizione del modello telegonico (Dinter, Streicher), teoria in base alla quale, in virtù della potenza del sangue, un solo rapporto sessuale tra un ebreo e un'ariana produrrebbe un'"impregnazione" indelebile, un eterno inquinamento razziale. Se le leggi di Norimberga, con i loro limiti genealogici, tenteranno di arginare l'ossessione telegonica, tale fobia – sostengono gli autori – sopravviverà come fondamentale strumento della propaganda antisemita ufficiale, tanto all'interno, nel processo per infamia razziale, quanto all'esterno, nella battaglia del *Deutschtum* contro le masse slave e asiatiche, contaminate dallo "spirito ebraico".

Inutilità di un pensatore pavido

Non era Gentile

Fabio Fiore

ALBERTO PREDIERI, *Schmitt, un nazista senza coraggio*, 2 voll., pp. 1267, Lit 95.000, La Nuova Italia, Firenze 1999

Sono ormai trent'anni, dalla pubblicazione della silloge *Le categorie del "politico"* a cura di Gianfranco Miglio e Pierangelo Schiera (il Mulino, 1972), che in Italia Carl Schmitt è al centro di un dibattito teorico che ha visto la partecipazione di filosofi, storici, politologi delle più diverse famiglie politiche ma si è anche segnalato per un certo silenzio da parte della cerchia degli specialisti a cui Schmitt di fatto appartiene, quei giuristi che pure ne hanno tenuto costantemente presente l'opera (si pensi per tutti al Costantino Mortati di *La costituzione in senso materiale*. Ora, questi due ponderosi volumi di Alberto Predieri, studioso di diritto pubblico, di diritto dell'economia, di diritto europeo, nonché importante "operatore giuridico", sembrano colmare tale lacuna e proporsi come la prima grande monografia di un giurista italiano su Schmitt.

L'angolatura del saggio è sì fondamentalmente giuridica, ma anche deliberatamente aperta a influenze esogene di ogni tipo: dalle scienze sociali alla politologia, dalla filosofia alla storia, dall'architettura alla fisica contemporanea. Il che rende questo libro una sorta di ipertesto, in cui l'autore ci rende minuziosamente partecipi, oltreché delle sue riflessioni e ricerche, delle sue sterminate letture. Sotto molti profili si tratta di un tentativo di confrontarsi a tutto tondo con il secolo appena trascorso, piuttosto che di una semplice riflessione sull'opera di Schmitt. Il lettore che pretenda di trovare qui nuove proposte interpretative non potrà non esserne deluso, avverte subito l'autore, aggiungendo ironicamente che proprio per questo la sua ricerca "sarà di certo considerata *rétro*".

La tesi di partenza, da cui muovono le numerose piste battute dal testo, è che l'adesione di Schmitt al nazismo nel '33 non sia frutto di una scelta occasionale od opportunistica, di un voltafaccia improvviso e imprevisto, ma sia pienamente coerente con tutto il suo percorso intellettuale: "Schmitt era un nazista; non un teorico generico dell'autoritarismo o della rivoluzione conservatrice". Anche opere tarde come *La condizione della scienza giuridica europea* a cui l'autore dedica nel secondo volume un saggio assai denso e praticamente autonomo, vero corpo centrale dell'intero libro) o postbelliche come la *Teoria del partigiano* (1964; il Saggiatore, 1981) e *Il Nomos della terra nel diritto internazionale dello "jus publicum europaeum"* (1950; Adelphi, 1990; cfr. "L'Indice", 1992, n. 1) – ritenute però immeritevoli di analisi approfondite – vengono lette da Predieri nel segno di una obiettiva continuità, come il teatro di un atteggiamento di mera "desistenza" ma non certo di abbandono del nazismo. Il filo conduttore, che per l'autore lega saldamente al nazismo le vicende apparentemente occasionali e frammentarie dell'opera di Schmitt, è la sua stessa concezione del politico: ai suoi occhi la contrapposizione amico-nemico è oggettivamente coerente con la logica totalitaria. Ossia di un ordine fondato sull'eliminazione fisica dell'avversario, sulla sistematica esclusione dell'altro, sulla istituzionalizzazione della guerra civile estesa agli altri Stati, su un'interna pulsione di guerra vista come unica via di uscita; la stessa "soluzione finale", lo "sterminio pianificato", viene vista, se non come il prodotto necessario, come "una conseguenza logica" della ricostruzione del mondo in termini di ostilità assoluta, di odio totale.

Sottolineare la coerenza del percorso schmittiano non significa però affermarne la necessità: era "non necessario, ma eventuale" che il decisionismo della *Teologia politica*, il criterio amico-nemico, la serrata critica di stampo autoritario della Repubblica di Weimar sfociassero nella "dittatura politica strutturale" e nella risoluzione del diritto nella volontà del Führer, per concludersi nel bellicismo politico della *Teoria del partigiano*. Se ciò che non era necessario ma poteva accadere è di fatto accaduto, è perché Schmitt, via via che "i sentieri si biforcavano", ha deciso sempre in un'unica direzione, salvo poi rivendicare, a catastrofe avvenuta, la propria estraneità. Storicamente, c'è stata cioè "coerenza di passaggi, pur senza coerenza di dignità personale". A questa continuità di "propensioni" del pensatore politico e del giurista non ha fatto seguito una coerenza personale e morale dell'uomo, "apparso spesso incoerente per quella mancanza di coraggio che gli ha impedito di essere se stesso di fronte a scelte decisive" e di affrontare fino in fondo le conseguenze dei suoi scritti. La catastrofe tedesca è stata terribile per gli altri ma non per lui, "che si finse lontano, ridotto al silenzio contro ogni verità". In altri termini, "Schmitt non era Giovanni Gentile".

> **"Schmitt, via via che i sentieri si biforcavano, ha deciso sempre un'unica direzione"**

Tutto questo non fa però che restituire il punto di partenza del testo, ma è ben lontano dall'esaurirlo. In conclusione, non potendo riassumere qui gli innumerevoli motivi del saggio, ci limiteremo a dire che il libro di Predieri è attraversato da una passione molteplice. Vi è la passione personale di chi ha sofferto sulla propria pelle la tragedia del conflitto mondiale e non vuole dimenticare, senza tuttavia cessare di rispettare chi dall'altra parte abbia rischiato di persona con coerenza e buona fede (non a caso il libro è dedicato a un folto numero di caduti su fronti opposti); vi è la passione civile di chi si impegna a tener vivo il ricordo di quel bestiale "Minotauro divoratore di uomini" che è il totalitarismo nazifascista per preservare le nuove generazioni dall'"oblio o disprezzo per la storia"; vi è la passione intellettuale di chi sostiene una polemica puntigliosa e graffiante contro quella "sinistra" ("per quel che valgono queste etichette") che ha contribuito al recupero universale di Schmitt (e dell'"irrazionalismo politico"), contro quella generazione post-sessantottina sedotta da una prosa raffinata e incantatrice, dal fascino *maudit* di una "*auctoritas* sospetta ai padri e perciò grata ai figli nella sua prosa di affermazioni drastiche (...) di rottura", dalla "protesta nichilistica, che si esaurisce in sé e diventa destrutturazione", dall'ambiguità e dalla spregiudicatezza concettuale di un pensiero brillante ma povero di determinatezze. E vi è ancora e soprattutto la passione scientifica di chi non ha dubbi sugli errori cognitivi dello schmittismo, sulla sua incapacità di comprendere la lezione della società industriale e delle sue istituzioni, il suo essere catallattica, come si esprime Predieri con Hayek, cioè insieme conflittuale e integrata. Ne viene fuori un'immagine complessiva del presente che rovescia radicalmente le posizioni schmittiane: l'autore afferma la natura inclusiva e ordinatrice dei conflitti ("formante di ogni società che accetti una molteplicità"), il carattere pattizio e negoziale della politica e della democrazia intesa come "negoziazione continua e diffusa"; prende atto del carattere caotico, flessibile, pluralistico del diritto contemporaneo, della sua ricerca costante di "equilibrio, stabilità, ponderazione, bilanciamento fra valori e interessi contrapposti", del ruolo culturale della giurisprudenza e dei giuristi; formula una teoria dei diritti come "solidarietà", come valori fermi di una società in perpetua trasformazione, strumenti di "inclusione sociale, non di esclusione". Valori quali pluralismo, solidarietà, tolleranza appaiono a Predieri come "formanti di civiltà, come ragione di vita in una sofferta lunga lezione. Quella che non abbiamo imparato da Carl Schmitt". ■

edizioni QuattroVenti

NOVITÀ

VIAGGI DI ANDATA E RITORNO ZERO-TRE ANNI

SVILUPPO E PATOLOGIA

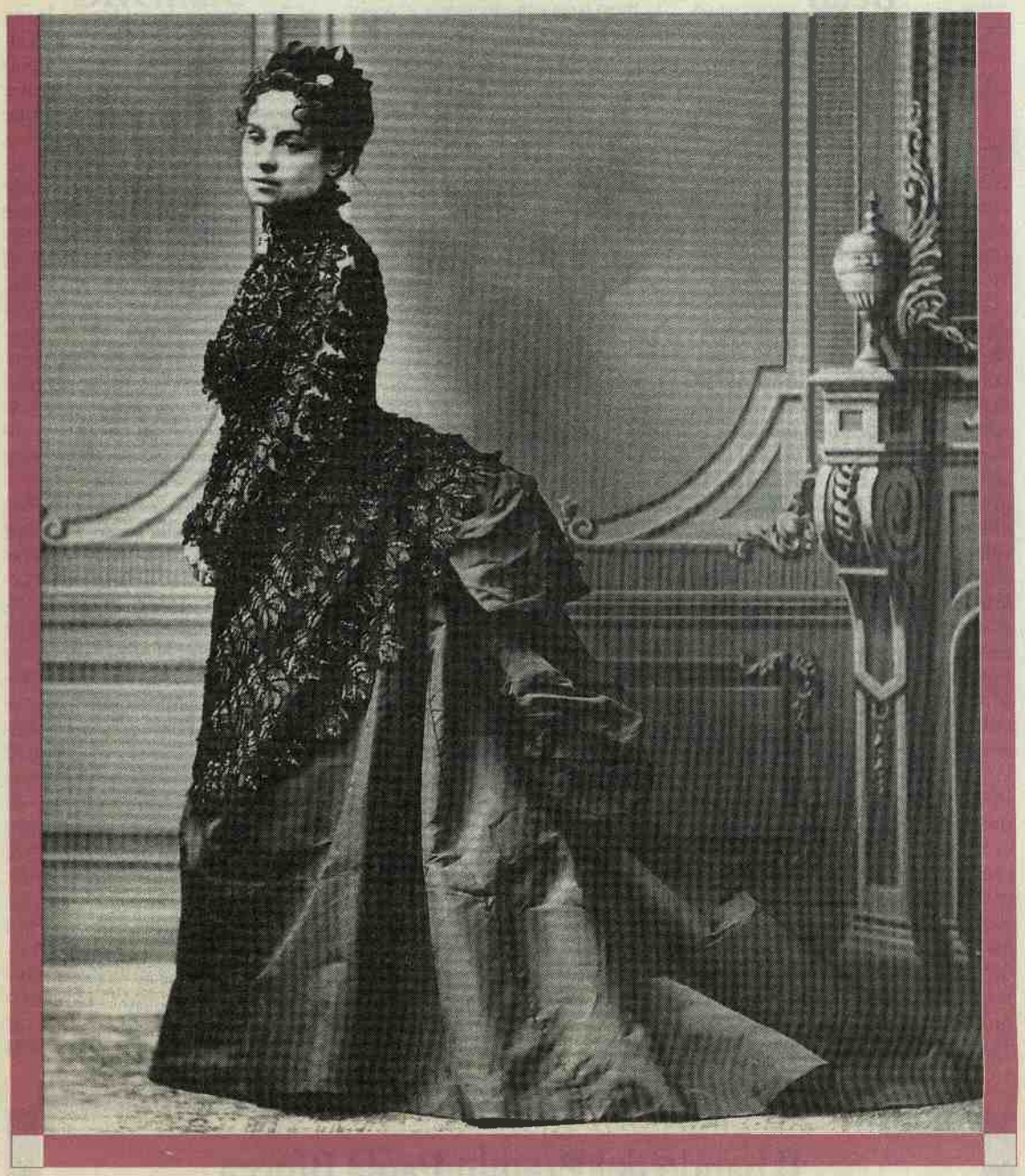
a cura di

Fiorella Monti

pp. 336, L. 45.000

Il testo "narra", attraverso il legame tra congetture razionali, modelli teorici psicoanalitici, e congetture immaginative, osservazioni partecipi, le escursioni tra normalità e patologia nei primi tre anni di vita, a partire da una matrice relazionale e transgenerazionale. Dal luogo delle origini, come scrive Winnicott, la casa da cui si parte, ai dintorni con contrappunti di luci e ombre: La nascita prematura, "un mondo a parte", che ci obbliga, eticamente e scientificamente, a un lavoro di rete, attento e rispettoso, capillare e continuo, e che ci aiuta a comprendere il funzionamento mentale precoce: soma → psiche → mente e il necessario rifornimento ambientale.

Via Dini 16, 61029 URBINO
FAX 0722/320998
E-mail: quattroventi@info-net.it



Categorie di un pensatore sistematico

La libertà, l'uguaglianza, la democrazia

Luigi Ferrajoli

NORBERTO BOBBIO, *Teoria generale della politica*, a cura di Michelangelo Bovero, pp. LXX-684, Lit 50.000, Einaudi, Torino 1999

Norberto Bobbio è sicuramente, come filosofo e teorico del diritto e della politica, un pensatore sistematico. Nella sua sterminata produzione è facile rintracciare l'unità, la coerenza e la completezza così di una teoria del diritto come di una teoria della politica e della democrazia. Questa sistematicità è il frutto di due aspetti inconfondibili del suo stile di pensiero: da un lato il metodo empirico-analitico delle distinzioni concettuali e delle ridefinizioni delle principali categorie teoriche, sperimentato prima nella teoria del diritto e poi in quella della politica; dall'altro la "storia 'analitica' del pensiero politico", come l'ha chiamata lo stesso Bobbio, cioè il metodo storiografico dell'analisi delle medesime categorie nel pensiero dei classici, nonché delle loro molteplici connessioni e opposizioni entro le diverse concezioni, teorie e istituzioni nelle quali sono state messe alla prova.

"La teoria politica senza storia è vuota, la storia senza teoria è cieca"

Il fascino dell'insegnamento di Bobbio è in questa sostanziale unitarietà del suo pensiero, pur nella straordinaria molteplicità dei temi affrontati, derivante da questo intreccio fecondo non solo tra teoria giuridica e teoria e filosofia politica, ma anche tra approccio teorico e approccio storico, tra teoria analitica e storia analitica delle idee. "La teoria politica senza storia è vuota, la storia senza teoria è cieca", scrive Bobbio, giacché i temi della prima sono i "temi ricorrenti" nella seconda, e la loro identificazione serve da un lato a individuare le "grandi categorie che permettono di fissare in concetti generali i fenomeni che entrano a far parte dell'universo politico" e, dall'altro, a "stabilire fra le diverse teorie politiche, sostenute in tempi diversi, affinità e differenze".

Bobbio, tuttavia, non ha mai voluto raccogliere in opere sistematiche le sue teorie. Non lo ha fatto per la teoria del diritto, che pure ha elaborato organicamente soprattutto negli anni cinquanta e sessanta. Né l'ha fatto per la teoria della politica. Dobbiamo ora a Michelangelo Bovero il merito di aver organizzato in sistema una selezione ragionata dei suoi scritti nel grosso volume *Teoria generale della Politica*.

Non era facile superare "l'imbarazzo della scelta", come scrive Bovero, nel "labirinto della bibliografia bobbiana", per comporre in sistema gli innumerevoli saggi che lo stesso Bobbio ha chiamato "i frammenti di una teoria generale della politica, ancora da scrivere". Bovero vi è riuscito utilizzando da un lato le mappe metodologiche e tematiche della filosofia politica che lo stesso Bobbio ha ripetutamente disegnato e precisato nei suoi scritti meta-teorici, dall'altro applicando ai suoi scritti teorici un metodo tipicamente bobbiano: quello delle simmetrie nelle partizioni e nelle connessioni – ora per opposizione, ora per affinità o complementarità – tra i tantissimi temi e problemi trattati da Bobbio nell'arco di oltre quarant'anni. Ne è risultata una teoria generale della politica strutturata in sei parti, articolate ciascuna in due capitoli, distinti ciascuno in tre sezioni: le prime due parti, meta-teoriche, sulla filosofia politica e sui rapporti tra politica, morale e diritto; la terza dedicata ai valori politici della libertà, dell'uguaglianza e della giustizia e alle ideologie politiche, antiche e moderne, liberal-socialiste e comuniste; la quarta ai fondamenti e alle tecniche della democrazia; la quinta ai diritti umani e alla pace; la sesta alle forme del mutamento politico e alla filosofia della storia. Entro questa architettura Bovero ha collocato ben quaranta saggi, scegliendoli in base a un duplice criterio: la loro "esemplarità", perché compiutamente significativi in relazione all'argomento trattato, e la loro "novità", perché poco noti o difficilmente reperibili, non essendo stati ristampati nelle diverse raccolte tematiche curate da Bobbio.

La pubblicazione di questo volume offre perciò l'occasione per una riflessione – agevolata dalla lucida introduzione premessa da Bovero e dal prezioso indice analitico – sugli straordinari contributi teorici e meta-teorici recati da Bobbio, con la sua infaticabile opera di studioso, alla filosofia politica e alla teoria della democrazia.

"L'attitudine alla distinzione è il tratto caratteristico del metodo bobbiano"

Il primo contributo è rappresentato proprio dal metodo, al tempo stesso empirico-analitico e storico-analitico, proposto e sperimentato da Bobbio nell'elaborazione, tramite l'analisi linguistica delle sue categorie fondamentali, di una teoria della politica informata, al pari della teoria del diritto, a finalità conoscitive e descrittive anziché propositive. In opposizione a quello che nella sua introduzione Bovero chiama il "modello egemone" dell'odierna filosofia politica, inaugurato trent'anni fa dalla *Theory of Justice* di John Rawls – che è una teoria tipicamente normativa sui principi che devono informare una giusta società –, Bobbio ha rivendicato lo spazio per una teoria analitica della politica, essenziale non solo per le sue autonome finalità conoscitive, ma anche quale presupposto delle stesse teorie o filosofie politiche normative: innanzitutto per la costruzione e il controllo razionale dei concetti e dei giudizi di valore da queste impiegati; in secondo luogo per l'analisi teorica e l'indagine empirica in ordine alle tecniche e alle procedure richieste per raggiungere gli scopi da queste prefissati.

Il secondo contributo, anch'esso epistemologico, è costituito dalla costante distinzione sostenuta da Bobbio, a scanso di indebite fallacie naturalistiche, tra fatti e valori, e perciò tra approccio descrittivo e approccio prescrittivo o valutativo: il primo proprio della scienza e della teoria, delle quali Bobbio rivendica l'avalutatività quale costume intellettuale e morale, il secondo proprio della filosofia della giustizia e della pratica politica. Bobbio ha ovviamente recato contributi decisivi non solo alla teoria descrittiva ma anche alla teoria normativa della politica. Ma ha sempre messo in guardia contro le cadute ideologiche che provengono dalle loro spesso inconsapevoli confusioni.

L'attitudine alla distinzione è del resto il tratto caratteristico del metodo bobbiano, non solo a livello meta-teorico ma anche a livello teorico, sia descrittivo sia normativo. È ovviamente impossibile elencare tutti i grandi temi della filosofia politica con riguardo ai quali le categorie e le distinzioni elaborate da Bobbio sono divenute un patrimonio acquisito della cultura giuridica e politologica. Mi limiterò a ricordare, perché emblematico del metodo analitico-storiografico a esso applicato, il tema della libertà, in ordine al quale si deve a Bobbio la classica distinzione – risalente a Benjamin Constant quale contrapposizione tra "libertà dei moderni" e "libertà degli antichi", ma da lui riformulata con cristallina chiarezza fin dal saggio del 1956 in polemica con Galvano Della Volpe – tra libertà negativa quale "non impedimento", che è un predicato dell'azione, e libertà positiva quale "autonomia", che è un predicato della volontà: che sono poi le due libertà associate rispettivamente da Bobbio al filone della dottrina liberale, da Locke a Montesquieu, il quale definisce la prima come "diritto di fare tutto ciò che le leggi permettono", e a quello del pensiero democratico espresso da Rousseau, che definisce invece la seconda come "obbedienza alla legge che ci si è prescritta". Ma un discorso analogo può farsi per le altre grandi categorie della politica – l'uguaglianza, la giustizia, la legalità, la pace, i diritti, la democrazia – analizzate e ridefinite volta a volta da Bobbio con il metodo analitico delle distinzioni e delle comparazioni tra i diversi significati a esse associati nelle opere dei classici.

C'è infine un ultimo insegnamento del pensiero di Bobbio, sottolineato da Bovero come la migliore espressione della sua intera filosofia politica e oggi più che mai fecondo. La dicotomia meta-teorica tra fatti e valori viene da Bobbio applicata – nella forma dell'opposizione tra "gli ideali e la rozza materia", secondo il titolo di un suo celebre saggio – quale chiave interpretativa dei due divari che hanno segnato la storia del nostro secolo: quello vistoso e radicale tra i valori e le speranze suscitate dal pensiero marxista e i fallimenti dei socialismi reali, ma anche quello, certamente meno profondo, "tra gli ideali democratici e la democrazia reale"; l'"utopia capovolta" realizzata dai regimi comunisti, ma anche le "promesse non mantenute della democrazia". Anche per questo, in tempi di crisi e di disorientamento della cultura politica democratica, la pubblicazione di questa grande opera bobbiana rappresenta un contributo prezioso sul quale tutti siamo chiamati a riflettere. ■

Scelte di principio

Sergio Cremaschi

Sandro Nannini, *Il Fanatico e l'Arcangelo. Saggi di filosofia analitica pratica*, pp. 127, Lit 20.000, Protagon, Siena 1999

Il non-cognitivismo, cioè la tesi che gli asserti etici non descrivono fatti ma enunciano comandi, implica il relativismo? Vi è stata a questo proposito una lunga discussione nell'etica del nostro secolo. I cognitivisti hanno per lo più accusato i non-cognitivisti di finire nel relativismo, mentre i non-cognitivisti si sono difesi negando che il non-cognitivismo implichi il relativismo.

Nannini propone di ribaltare i termini della questione sostenendo che "l'implicazione esiste, ma che non c'è niente di male nell'essere relativisti, perché il relativismo in questione è quello metaetico". Infatti si può distinguere un relativismo *descrittivo*, che afferma che di fatto non vi è un nucleo comune fra i codici morali accettati in società diverse; un relativismo *etico* che consiste nella prescrizione di adattarsi alla morale corrente, che non è implicato dal non-cognitivismo in quanto questo si limita a dirci che abbiamo una prescrizione ultima non derivabile da altro, non che vadano accettate le prescrizioni prevalenti dominanti; e infine un relativismo *metaetico*. Quest'ultimo – secondo la definizione di Nannini – afferma che "la validità di ogni giudizio morale è inevitabilmente relativa ad una scelta personale, quella del principio supremo, che non è ulteriormente giustificabile in termini obiettivi e universali".

Il motivo che Nannini ha di cercare il punto debole della metaetica di Hare è proprio il desiderio di difendere la necessità di una "scelta" fra principi morali. Infatti vi sarebbe un motivo "etico" che, a sua volta, rende attraente questa tesi metaetica: se lo statuto dei principi etici è quello che si è detto, sarebbe enfatizzato il valore della responsabilità morale del singolo.

Il volume raccoglie, oltre al saggio su Hare che gli dà il titolo, altri quattro brevi saggi su argomenti relativamente disparati, seppure rientranti nell'ambito dell'etica e della filosofia del diritto. Il secondo – su cui si tornerà – verte sulla legge di Hume, cioè la legge che vieta il passaggio dall'essere al dover essere. Un altro consiste in una critica di Kelsen intorno alla natura della filosofia del diritto, dove si difende una concezione della filosofia del diritto come discorso "normativo" nello stesso senso in cui lo è la metaetica o la logica, negando che del diritto si possa parlare in modo totalmente descrittivo. Vi è poi un saggio su norme e metanorme la cui conclusione è che un sistema normativo per potersi applicare ai fatti non può contenere solo norme particolari ma deve contenere anche metanorme che dicono quale rilevanza dare ai fatti; di conseguenza il sistema normativo non può essere completamente "puro" e quindi "indifferente ai fatti". Sarebbe da chiedersi se ciò non crei difficoltà al non-cognitivismo. Vi è infine un saggio breve su libertà e eguaglianza.

Nell'argomentazione che Nannini un punto decisivo è la distinzione fra relativismo etico e relativismo metaetico. È a sostegno di questa distinzione che il saggio principale del volume critica la tesi di Hare secondo la quale il non-cognitivismo implicherebbe un "utilitarismo delle preferenze". La tesi che i principi ultimi sono oggetto di scelta è una particolare tesi metaetica (quella che era sostenuta dai non-cognitivisti prima del 1981 e confusamente presupposta da tutti gli esistenzialisti). Questa discende da un'altra tesi metaetica, la negazione che vi sia sempre una sola valutazione morale corretta. Quest'ultima è la definizione corrente di relativismo metaetico.

Nannini confuta nel primo saggio il passaggio dalla metaetica non-cognitivista a una particolare etica normativa proposto da Hare. Resterebbero due altri passaggi da fare: il primo è difendere la metaetica non-cognitivista, e in particolare difendere la distinzione fra cognitivismo e non-cognitivismo; il secondo è difendere la nozione di "scelta" dei principi primi contro quelle argomentazioni (ricordiamo, fra le altre, quella di Nagel) che sostengono che i principi primi sono condizioni-quadro del discorso morale con le quale siamo già da sempre compromessi.

Il primo dei due passaggi viene trattato nel libro, ma in modo più divulgativo: è l'oggetto del secondo saggio, *Filosofia analitica e linguaggio morale. Una difesa della legge di Hume*. L'autore riconosce che la difesa della legge di Hume può sembrare "decisamente anacronistica" perché le discussioni sul tema risalgono agli anni cinquanta, ma obietta che "non necessariamente ciò che è passato di moda è anche privo di valore". Ci si sarebbe aspettata a questo punto una discussione di quegli sviluppi della metaetica che a partire dagli anni sessanta hanno messo in ombra la legge di Hume a favore, per esempio, del tema delle "ragioni per agire" (si veda *La moralità* di Bernard Williams, Einaudi, 2000) e soprattutto gli sviluppi della logica deontica che hanno reso molto più complesso il quadro entro cui la "legge di Hume" si colloca, mostrando (come ha fatto Prior) che le tesi filosofiche a favore del non-cognitivismo non sono così strettamente legate alle tesi logico-sintattiche sul passaggio dall'essere al dover essere e alle tesi semantiche sulla traduzione di "buono" in aggettivi che denotano proprietà osservabili. Nannini stesso cita un articolo di Claudio Pizzi (*Essere e dover essere: una nota sulla logica deontica*, "Rivista di filosofia", LXVII, 1976) che sostiene che la legge di Hume vale, ma soltanto "entro determinate stipulazioni", e quindi non è poi un "dogma intoccabile". Il che mi sembra una conclusione che sposta i termini della questione. ■

Bello quindi vivo

Maria Bettetini

Chiara Guidelli, *Dall'ordine alla vita. Mutamenti del bello nel platonismo antico*, pp. 215, Lit 28.000, Clueb, Bologna 1999

Le concezioni del bello nel pensiero antico non godono di grande fortuna tra gli uomini colti contemporanei, che facilmente si accontentano delle tradizionali storie dell'estetica o di qualche citazione dall'abusato *Simposio* platonico. Per questo v'è da essere grati a Chiara Guidelli che con chiarezza e linearità conduce delicatamente ad affrontare pagine altrimenti complesse, certo poco intelligibili a non esperti. Platone, il confuso periodo del medio e neo-platonismo, Plotino hanno espresso un pensiero sul bello che a torto si potrebbe considerare omogeneo e privo di elementi innovativi. L'influenza aristotelica e la contrapposizione al materialismo stoico hanno reso infatti la dottrina di Plotino qualcosa di diverso rispetto ad una semplice ripresa, se pur in chiave neoplatonica, delle pagine del *Filebo*, della *Repubblica*, del *Simposio*, dell'*Ippia Maggiore*. I dialoghi di Platone infatti presentano una chiara linea di pensiero: bello è misura e proporzione; bello è il bene che si rende visibile; bello in senso pieno è solo l'intelligibile. I corpi belli, i pensieri belli, le leggi giuste e pertanto belle, sono soltanto gradini, sempre più ricchi di misura e proporzione, sempre più poveri di molteplicità e materia, che conducono all'idea del bello. La via erotica (ove Eros è il demone figlio di Povertà ed Espediente, privo di tutto e capace di ottenere ogni cosa, desiderio intelligente) che conclude il *Simposio* è aperta ai pochi in grado di elevarsi dal sensibile all'intelligibile e di contemplare con gli occhi della mente l'idea del bene, bella e fonte di ogni bellezza, semplice pertanto proporzionata e misurata fino all'estremo dell'unità.

Ora, i trattati di Plotino sul bello, e i numerosi altri passi sull'argomento di cui sono costellate le *Enneadi*, in parte riprendono quasi alla lettera il dettato platonico, ma in parte lo trasformano profondamente, come ben mostra Guidelli, anche se forse non ne decretano la consumazione, come pure sostiene Guidelli.

In poche parole: la materia di Plotino è una materia "cattiva", "brutta", principio del male; ma è anche l'ultima propaggine della processione che dall'Uno produce il Nous e poi l'Anima. E le realtà materiali non sono solo platoniche ombre degli intelligibili contenuti nel Nous, ma forme che si uniscono alla materia dando così vita alla "forma nel corpo", che è di grado inferiore, ma è pur sempre *eidos*, se pur *eidos* visibile. Le "cose" sono dunque belle, di bellezza acquisita, ma non solo riflessa. Il "sinolo" aristotelico ha in sé il suo essere, la sua forma, la sua bellezza, e Plotino non è sordo alla lezione dello Stagirita. Non può invece accettare la definizione stoica di bello come proporzione delle parti unita alla gradevolezza del colore. E certo: come dire allora bello un pensiero, una virtù, ma anche un volto, bello da vivo e brutto da morto, che pur mantiene le medesime proporzioni? E come poter parlare del vero bello, l'intelligibile, e della fonte di ogni bellezza, quell'Uno che è oltre ogni bello? Interessantissima qui la posizione di Plotino soprattutto per i risvolti storiografici successivi: sarà la definizione stoica, e non quella plotiniana, a essere raccolta dai medievali.

La bellezza è dunque, per Plotino, la luce della semplicità che permette a tutte le realtà, anche quelle materiali, di brillare di luce propria: l'universo che vive è "immagine visibile e bella degli dei intelligibili" (*Enn.* II 9, 8, 16), e proprio la vita consente questa partecipazione insieme platonica e aristotelica del bello. Come un carillon cui si girasse la chiavetta, i mondi separati di Platone nell'universo vivente di Plotino acquistano vita e sono tra loro connessi grazie alla vita, fino a fare della contemplazione del bello in sé non più solo un atto dell'intelletto, sublime ma astratto, quanto piuttosto un mistico lasciarsi prendere e illuminare da ciò che non è bello, perché oltre ogni bellezza, ma di ogni bellezza è fonte. ■

Il bando del Premio Paola Biocca

1. L'Associazione per il Premio Italo Calvino in collaborazione con la rivista "L'Indice dei libri del mese", e il Coordinamento Nazionale Comunità di Accoglienza (C.N.C.A.), bandisce il Premio Paola Biocca. Al Premio possono concorrere storie, inchieste, interviste, testimonianze e reportage che illuminino aspetti delle guerre e delle paci e testimonino le volontà di raccontare il mondo attraverso le frontiere, attraverso i conflitti.

Il Premio è dedicato alla memoria di Paola Biocca, tragicamente scomparsa nei cieli del Kossovo il 12 novembre 1999 mentre compiva una missione umanitaria.

Nel 1998 la scrittrice aveva vinto il Premio Calvino con un romanzo, pubblicato nel 1999 con il titolo *Buio a Gerusalemme*.

2. Si concorre al Premio Paola Biocca inviando un testo – inedito oppure edito non in forma di libro commerciabile – che si riferisca a realtà attuali (non anteriori al 1998).

3. Il testo deve essere di ampiezza non inferiore a 10 e non superiore a 50 cartelle di 3000 battute ciascuna.

4. Si chiede all'autore di indicare nome e cognome, età, indirizzo, numero di telefono ed eventuale e-mail.

5. Occorre inviare del testo una copia cartacea, in plico raccomandato, e una digitale per e-mail a uno dei due indirizzi seguenti:

Segreteria del Premio Paola Biocca c/o L'Indice, via Madama Cristina 16, 10125 Torino; e-mail: `premio.biocca@tin.it`.

Segreteria del Premio Paola Biocca c/o C.N.C.A., Presidenza Nazionale, via Vallescura 47, 63010 Capodarco di Fermo (AP); e-mail: `cnca.segreteria@sapienza.it`

6. Il testo, nelle due forme, deve essere inviato entro e non oltre il 30 novembre del 2000 (per l'invio del plico fa fede la data del timbro postale). La copia manoscritta non verrà restituita.

7. Per partecipare si richiede di inviare per mezzo di vaglia postale (intestato ad "Associazione per il Premio Italo Calvino", via Madama Cristina 16, 10125 Torino, e con la dicitura "pagabile presso l'ufficio Torino 18") Lit 50.000, che serviranno a coprire le spese di segreteria del Premio.

8. Il Premio si finanzia attraverso la sottoscrizione dei singoli, di enti e di società.

9. La giuria, composta da Vinicio Albanesi, Maurizio Chierici, Delia Frigessi, Filippo La Porta, Gad Lerner, Maria Nadotti, Francesca Sanvitale e Clara Sereni designerà l'opera vincitrice, alla quale sarà attribuito un premio di Lit 1.000.000 (un milione).

10. L'esito del concorso sarà reso noto entro il mese di giugno 2001 mediante un comunicato stampa e la comunicazione sulla rivista "L'Indice".

11. "L'Indice" e il "C.N.C.A. Informazioni" si riservano il diritto di pubblicare – in parte o integralmente – l'opera premiata.

12. La partecipazione al premio comporta l'accettazione e l'osservanza di tutte le norme del presente regolamento.

Per ulteriori informazioni si può telefonare allo 011-6693934 (ogni venerdì dalle ore 13.00 alle ore 17.00) oppure allo 0734-672504/672120

Diventare grandi

Roberta Guarnieri

RAYMOND CAHN, *L'adolescente nella psicoanalisi. L'avventura della soggettivazione*, ed. orig. 1998, trad. dal francese di Arnaldo Novelletto, pp. 198, Lit 30.000, Borla, Roma 2000

Mi pare di poter dire che con questo testo Cahn si sia collocato in un punto di osservazione delimitato, il lavoro clinico con gli adolescenti, per poter ripensare a molte delle problematiche del pensiero psicoanalitico contemporaneo. Egli propone, come asse organizzatore della riflessione teorica, quel "processo di soggettivazione" che, nel sottotitolo del libro, viene associato all'idea dell'avventura: un processo del quale è difficile sapere prima quello che succederà poi, nel quale nulla è prevedibile, ma che è possibile comprendere nel suo farsi stesso. In questo consiste, di fatto, la novità: poter lavorare analiticamente con gli adolescenti ed entrare insieme a loro in quel territorio, in gran parte inesplorato, senza fare e dire troppo né troppo poco.

Sul piano teorico la rilevanza forte, in quanto si tratta di far entrare a pieno titolo nel laboratorio concettuale psicoanalitico la nozione di soggetto, che è rimasta sullo sfondo in tanto lavoro teorico, contemporaneo e non.

Il soggetto della psicoanalisi non appare d'improvviso, dice Cahn, armato del suo apparato psichico. Esso è il risultato di un lungo processo di soggettivazione, e l'adolescenza – in quanto riprende, rielabora, modifica le modalità di lavoro psichico – è un momento essenziale di questo processo. Sono le manifestazioni psicopatologiche che si rendono evidenti a quest'età che hanno sollecitato la riflessione teorica a muoversi nei vasti territori delle neo-patologie, che vengono qui ripensate nei termini di "patologie della soggettivazione": patologie nelle quali, come sappiamo, è il registro dell'"agito" che prevale su quello del "pensato", che si tratti sia di condotte agite che coinvolgono la realtà esterna sia di quella particolare realtà esterna che può essere il corpo stesso del soggetto.

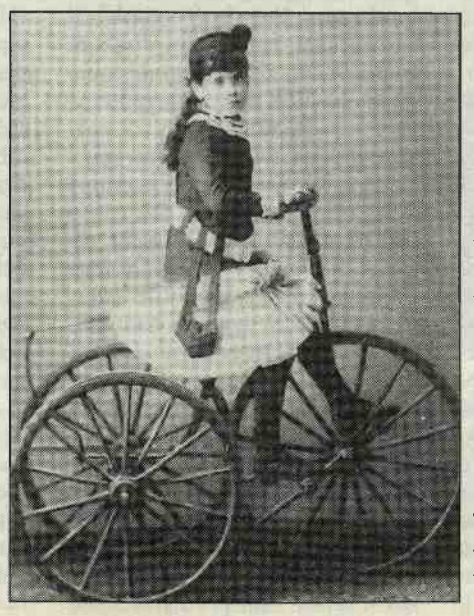
I rimaneggiamenti che hanno luogo durante l'adolescenza riguardano da un lato le questioni identitarie e dall'altro l'impatto con le qualità ipereccitanti e minaccianti dell'oggetto. La patologia si sviluppa, seguendo questa prospettiva, nel margine più o meno ampio che si può creare tra una apertura possibile verso l'ignoto e il rimanere nell'identico. Il processo di soggettivazione è dunque più un processo di differenziazione piuttosto che un processo di individuazione-separazione. Esso è caratterizzato dall'esigenza di sviluppo di un pensiero proprio, dall'appropriazione del corpo sessuato, dall'utilizzazione delle capacità creative del soggetto in un percorso "di disalienazione del potere dell'altro".

In termini clinici, Cahn ci fa capire quanto scarsa sia la prognosticabilità di una evoluzione totalmente fallimentare su questo piano, e quanto grande debba essere la nostra capacità di individuare possibilità di ripresa di un processo evolutivo anche a fronte di espressioni psicologiche decisamente gravi. Mi piace qui riportare una frase che ci può fornire uno spaccato dell'atteggiamento di fondo di fronte alla clinica di questo psicoanalista: "troppo spesso si arriva al punto che la cura (analitica) arriva alla constatazione dell'assenza o insufficienza di questa 'funzione soggetto'. Un soggetto che tuttavia si rivelerà a colui che saprà cercarlo tra il ventaglio dei diversi procedimenti ai quali si vede costretta la psiche per dissimulare il suo sprofondamento o la sua subordinazione: la perspicabilità dello psicoanalista consisterà nel ritrovarli dietro a ciò che lo dissimula o lo ha fatto, apparentemente, sparire". Quanto lontani siamo dal nichilismo implicito della prospettiva lacaniana, ma anche dell'assolutizzazione dell'*hic et nunc* di derivazione kleiniana, e quanto vicini alle questioni sull'"essere" aperte da Winnicott. ■

Giovani impegnati

SANDRO MONTANARI, *I colori dell'adolescenza*, pp. 251, Lit 26.000, Edizioni Scientifiche Magi, Roma 1999

Sandro Montanari descrive le visioni del mondo, le attese, le paure, le inquietudini adolescenziali quali emergono da un gruppo d'incontro che si è tenuto presso un centro socioculturale della periferia sud-est di Roma. Il gruppo era costituito da un nucleo di una decina di partecipanti d'età compresa tra i quattordici e i vent'anni, che si è incontrato con cadenza settimanale per oltre tre anni, e nel testo viene condotta una riflessione che utilizza il materiale emerso nei primi due anni dell'esperienza. L'autore del volume e Cesarina Ramaccini hanno condotto il gruppo identificando il proprio ruolo sia nell'opera di stimolazione della discussione e di eventuali momenti di riflessione sulle dinamiche di gruppo emergenti, sia nell'analisi delle motivazioni e delle fantasie al fine di individuare la "domanda implicita" di ciascun partecipante con cui si componevano le relazioni e che guidavano la partecipazione al gruppo.



Nel libro viene dato ampio spazio al resoconto dei contributi emersi nel gruppo di discussione. È presentata, trascrivendo fedelmente ciò che si diceva nelle riunioni, l'opinione degli adolescenti riguardo a istanze sociali – quali la politica, l'ambiente, il progresso tecnologico –, alla descrizione dell'immagine di sé e del mondo degli adulti, a temi quali l'amore, la fede, la famiglia, l'amicizia, i valori.

Il contributo di Montanari e Ramaccini si inserisce in un filone di pensiero che intende la ricerca clinica come un'esperienza di ascolto attivo che lascia agli adolescenti stessi il compito di dare conto di sé e rinvenire le risorse per un autonomo percorso di sviluppo. Quello che emerge non è né semplice né scontato. In particolare, il gruppo in questione sembra caratterizzato da grandi slanci ideali, forte spinta alla solidarietà, valorizzazione dell'introspezione e della ricerca di percorsi spirituali. Si tratta di giovani che non temono di affrontare questioni sociali ed esistenziali fondamentali, riuscendo a esprimere un punto di vista che non sempre è originale, ma che è assolutamente sincero e in grado di garantire un forte impegno nella collettività. Da questo punto di vista, il fatto che il gruppo sia sorto all'interno della comunità giovani di una parrocchia può spiegare alcune connotazioni specifiche nei contenuti dei giovani partecipanti e lo rende statisticamente non rappresentativo della popolazione adolescenziale in generale; cosa, peraltro, che non rientra fra gli scopi dell'autore. A cui spetta il merito di aver contribuito a far meglio conoscere un frammento di un mondo adolescenziale vitale e di grande interesse. Agli adulti tocca il compito di osservare da vicino, senza giudicare aprioristicamente.

(A.V.)

Cinque buoni motivi

Alberto Vito

JOSEPH D. LICHTENBERG, FRANK M. LACHMANN, JAMES L. FOSSHAGE, *Il sé e i sistemi motivazionali. Verso una teoria della tecnica psicoanalitica*, ed. orig. 1992, a cura di Gianni Nebbioso e Susanna Federici, pp. 312, Lit 52.000, Astrolabio, Roma 2000

Nel suo precedente volume *Psicoanalisi e sistemi motivazionali* (1989; Cortina, 1995) Lichtenberg presentava la teoria dei cinque sistemi motivazionali. In questo lavoro più recente, insieme a Lachmann e Fosshage, descrive l'applicazione nel campo clinico di questo tentativo di integrare la teoria psicoanalitica classica con la nuova prospettiva della psicologia del sé.

Secondo gli autori, la teoria psicoanalitica è una teoria della motivazione strutturata. Essi individuano cinque sistemi concepiti per promuovere l'appagamento e la regolazione dei bisogni di base, la cui autoorganizzazione ha avuto origine nelle prime settimane di vita e che sono basati su comportamenti chiaramente osservabili. I bisogni di base sono: (1) regolazione psichica delle esigenze fisiologiche; (2) attaccamento e, successivamente, affiliazione; (3) esplorazione e assertività; (4) reazione avversiva mediante l'antagonismo o il ritiro; (5) piacere sensuale ed eccitazione sessuale. I cinque sistemi funzionano per sviluppare, mantenere e reintegrare la coesione del sé. Essi sono in relazione tra loro, vi è tra essi tensione dialettica e si alternano nell'assumere la dominanza gerarchica.

In tale prospettiva il conflitto è inteso come un'esperienza di tensione e dissonanza conseguente alla competizione tra sistemi motivazionali, o all'interno dello stesso sistema, mentre i meccanismi di difesa del linguaggio psicoanalitico classico sono considerati componenti del sistema motivazionale avversivo. Poiché gli autori considerano lo sviluppo intrapsichico intimamente connesso con una prospettiva intersoggettiva, ne consegue una diretta ricaduta sull'esperienza terapeutica. Essa viene presentata mettendo in risalto l'alternarsi degli scambi comunicativi, piuttosto che le associazioni dell'analizzando o le interpretazioni dell'analista. Particolare attenzione viene data alle "scene modello", con una modalità di guardare al materiale clinico che integra fantasie consce e inconsce, convinzioni e messe in atto, in virtù dell'interscambio che avviene tra le menti di analizzando e analista all'interno di una concezione sistemica. Tali scene sono costruite nel corso del trattamento terapeutico per organizzare informazioni altrimenti sconnesse, per integrare ulteriormente ciò che era stato già compreso, per dare inizio a nuove esplorazioni riguardo l'esperienza e le motivazioni del paziente. ■

CELVM STELLATVM

Bollati Boringhieri

Umberto Curi
Polemos
Filosofia come guerra
Temi 101
pp. 184, lire 30.000

Daniela Daniele
Scrittori e finzioni d'America
Incontri 1989-99
Saggi. Arte e letteratura
pp. 165, lire 35.000

Mircea Eliade
L'isola di Euthanasius
Scritti letterari
Saggi. Arte e letteratura
pp. 304, lire 45.000

Giorgio Agamben
Il tempo che resta
Un commento alla *Lettera ai Romani*
Saggi. Storia, filosofia e scienze sociali
pp. 177, lire 35.000

Giacomo Marramao
Dopo il Leviatano
Individuo e comunità
Gli Archi
pp. 448, lire 60.000

Fabrizio Mori
Le grandi civiltà del Sahara antico
Il distacco dell'uomo dalla natura e la nascita delle religioni antropomorfe
Nuova Cultura 77
pp. 349, con 237 illustrazioni a colori, ril., lire 150.000

Ivan Cavicchi
La medicina della scelta
Nuova Didattica. Scienze
pp. 453, lire 45.000

Paul L. Wachtel
La comunicazione terapeutica
Programma di Psicologia Psichiatria Psicoterapia
pp. 291, lire 65.000

A cura di
Stefano Bolognini
Il sogno cento anni dopo
Manuali di Psicologia Psichiatria Psicoterapia
pp. 448, lire 60.000

A cura di
Giovanni Pietro Lombardo
Renato Foschi
I fondamenti storici della psicologia della personalità
Tra clinica, soggettività e classificazione
Manuali di Psicologia Psichiatria Psicoterapia
pp. 363, lire 55.000

Bollati Boringhieri editore
10121 Torino
corso Vittorio Emanuele II, 86
tel. 011.5591711 fax 011.543024
e-mail: bollatib@tin.it

Etnografia di un popolo del Nepal

A caccia di anime

Roberto Beneduce

MARTINO NICOLETTI, *La foresta ancestrale. Memoria, spazio e rito tra i Kulunge Râi del Nepal*, pp. 294, Lit 50.000, Angeli, Milano 1999

Chi si accinge alla conoscenza di una cultura e intende farlo in modo rigoroso, contribuendo alla costruzione della relativa etnografia, sperimenta presto quanto sia difficile questa esperienza. Presto egli si sentirà immerso in una rete di riferimenti fra i quali è facile perdersi. La "foresta dei simboli" ndembu di cui scriveva Turner, quella "di piume" sui sistemi di conoscenza alla cui esplorazione ci aveva condotti Raimondo Cardona, quella "iniziatica" di Nathan e Hounkpatin, o quella "delle alleanze" di cui ha scritto di recente Stefano Allovio, sono immagini che il lettore riconosce come metafore eccellenti e quasi obbligate di quella peculiare avventura conoscitiva che si realizza nel viaggio antropologico.

Come questi compagni di metafora, *La foresta ancestrale* di Nicoletti rappresenta una mappa accurata della cultura e della vita quotidiana dei Kulunge Râi, uno fra i molti gruppi kirâti che si distribuiscono lungo le valli dell'Hongu e delle vicine regioni nel Nepal orientale, dove il giovane autore ha effettuato numerose missioni. Il suo interesse per le culture della regione tibeto-himalayana lo aveva condotto in passato a occuparsi del rapporto fra religione *bon* e sciamanismo (un suo contributo compare nel volume collettivo *Tremore e potere. La condizione estatica nello sciamanismo himalayano*, Angeli, 1995), e alcune tracce di quella riflessione le ritroviamo nel lavoro ora pubblicato: il significato e la struttura simbolica dei rituali funerari e terapeutici, il complesso dello sciamanismo nepalese nelle sue evoluzioni e nelle sue espressioni, il *continuum* di tempi e di stili narrativi fra personaggi del mito e vicende storiche che giunge a incarnarsi sin nella voce dell'informatore e nel suo stesso presente.

Che il mito non sia soltanto mnemotecnica ma anche strategia classificatoria lo avevano già un secolo fa osservato Durkheim e Mauss, e nel lavoro di Nicoletti cogliamo per intero la portata di quella notazione: sottoposto ad approfondita esegesi, il mito e i racconti kulunge si presentano infatti come un ordito che in modo sottile connette gli aspetti della vita materiale, le attività domestiche, le genealogie e il mondo degli antenati, i luoghi circostanti. La struttura abitativa rivela ad esempio l'intreccio profondo fra dimensione simbolica, divisione degli ambienti e oggetti quotidiani: alla loro collocazione, al loro uso regolato secondo l'età e il sesso dei membri della famiglia, presiede una logica minuziosa che prescrive gli assi lungo i quali costruire o abitare la casa (alto/basso, nord/sud, maschile/femminile), i luoghi dove disporre il focolare, le "pietre-guardiano" o l'altare domestico. La casa kulunge si offre ora al nostro sguardo non come un insieme di spazi e oggetti giustapposti a caso ma come l'espressione compiuta di una raffinata architettura mitica che si sovrappone come per miracolo al tempo e alle attività del vivere quotidiano: un'architettura che vede la sua ciclica presentificazione nei riti officiati agli spiriti degli antenati, i *nagi*, volti a preservare la salute e la prosperità o rimediare alle conseguenze di trasgressioni. Fra le più gravi quella costituita dall'oblio dei propri antenati: amnesia culturale che il rituale cura alla stregua di una malattia, e dove il farmaco è la rimemorazione, il rinnovarsi dell'antica alleanza.

Il lettore riesce a cogliere agilmente anche i problemi teorici e metodologici che affiorano nel corso della ricerca, alcuni dei quali è utile ricordare. Le analogie presenti nei corpus mitici e le prossimità semantiche sottolineate nelle culture vicine offrono ad esempio una conferma empirica di quanto l'antropologia contemporanea afferma con forza: le "culture" non sono sistemi chiusi ma sono attraversate da dinamiche di contaminazione, rimescolamenti, prestiti, e persino nei loro miti di fondazione la presenza costante e costitutiva dell'Altro (di volta in volta lo Straniero, una divinità, lo Sposo o la Sposa provenienti dal mondo metaempirico, come nel caso degli stessi kulunge) testimonia la consapevolezza solo in apparenza paradossale che l'alterità è a fondamento dell'identità culturale, dei suoi strati più sommersi, più originari: una necessità che viene qui come conficcata alla radice stessa dei racconti cosmogonici. La dialettica fra villaggio e foresta, fra spazio selvaggio, abitato da forze o entità indomate, e spazio normato, culturalizzato, oltre a individuare una dicotomia ben nota agli etnografi, suggella il principio di uno scambio incessante fra queste opposte realtà, necessario al benessere dei singoli come della comunità. Ma, sottolinea Nicoletti, la foresta si connota anche come lo spazio mitico e, nominarla opera nel pensiero kulunge uno sbalzo "indietro nel tempo (...) in cui la selva era lo scenario prediletto per lo svolgimento degli episodi che avevano per protagonisti gli antenati".

"Una raffinata architettura mitica che si sovrappone alle attività del vivere quotidiano"

Il passato di questo popolo, e il suo viaggio dalle giungle del Nepal meridionale alle aree montagnose del nord, trova dunque eco e memoria nei gesti dell'importante rito del Dedam Mayam, che prevede fra l'altro anche la cosiddetta claustrazione (clausura rituale) del villaggio, presente anche in altri gruppi del Nepal; tale chiusura si rende necessaria per rigenerare la "forza vitale", assicurare prosperità al gruppo, ristabilire l'antico patto con gli antenati. Quello delle classificazioni costituisce un altro fra i problemi più critici della ricerca etnografica, risolto dall'autore con un rinvio deciso (forse troppo) a Hallpike. Secondo quest'ultimo le classificazioni primitive, legate unicamente alle proprietà fenomeniche delle cose, si distinguerebbero da quelle scientifiche, che diversamente dalle prime sono in grado di cogliere relazioni soggiacenti alle apparenze: le prime si definirebbero dunque secondo modalità di pensiero pre-operatorie. Lasciando irrisolta la questione della staticità, a mio avviso presente anche in talune classificazioni scientifiche, rimane problematico il riferimento all'opposizione pensiero operatorio *vs* pensiero preoperatorio *o* primitivo, che rievoca discussi modelli di tipo evoluzionistico. Piuttosto, sullo sfondo di attitudini classificatorie certo peculiari e nutrite da un denso humus simbolico, noi cogliamo non tanto mere attività pragmaticamente orientate, quanto stili cognitivi più o meno adattati ai particolari ambienti di vita, estetiche differenti o, meglio: "sistemi di ragionamento" diversi (l'espressione è di Allan Young).

Fra i molti temi che la ricerca percorre dobbiamo almeno menzionare quello dello sciamanismo e delle cure. Sullo sfondo della peculiare rappresentazione della persona e delle sue istanze (forza vitale, soffi, ecc.), dei rapporti fra queste e il mondo, di ciò senza la cui conoscenza non si potrebbe comprendere sino in fondo la pragmatica e il senso dello sciamanismo nel contesto kulunge, si delinea anche una precisa concezione delle strategie terapeutiche. E se nel leggere che un trauma o uno spavento possono indurre la fuoriuscita dei "soffi vitali" il lettore sarà sospinto a cogliere analogie con altre nozioni (come quella andina di *susto*), nel movimento del ramosceilo sul corpo del paziente ritroviamo tratti simili a quella geografia mitica della cura disegnata dal canto dello sciamano cuna (nella regione di Panama) e reso famoso da Lévi-Strauss. Il profilo guerresco e la violenza che connotano le danze rituali kulunge ricordano inoltre quella insopprimibile dimensione agonistica che oppone demoni e divinità, e che, rivolta a rigenerare il cosmo, caratterizza i culti di possessione analizzati da Jackie Assayag nel sud del subcontinente indiano. L'ordine terapeutico si sovrappone dunque senza soluzione di continuità a quello simbolico e religioso e, come per la possessione, dobbiamo forse rinunciare anche nel caso dello sciamanismo a ogni "tentazione tipologica" (Augé). Ma sono le ultime pagine quelle che, con ritmo serrato, presentano il singolare intreccio fra le attività di caccia neila foresta, i relativi culti e lo sciamanismo kulunge: intreccio che Nicoletti riprende in parte da Hamayon (studiosa dello sciamanismo asiatico) sviluppando in modo originale i nessi fra sapere iniziatico, contatto fra distinti mondi dell'esperienza e memoria culturale: la foresta, proprio perché luogo non addomesticato, diventa così il crogiolo solo in apparenza paradossale che "fonda il civile e lo mantiene in vita".

Il libro, corredato di foto e disegni, ci permette di penetrare dentro una realtà culturale complessa quanto affascinante, e insieme mostra il faticoso (quanto infinito) lavoro che sta dietro ogni tentativo di cogliere il senso profondo di una forma di vita, dei suoi precetti, dei suoi riti, del suo tempo. Forse la sensazione di coerenza della cultura kulunge che se ne ricava è eccessiva, prodotta al prezzo di rimuovere i non meno significativi conflitti, i mutamenti e le zone d'ombra che approcci diversi cercano invece di mettere in primo piano nello studio delle culture e nel rapporto che si instaura fra l'etnologo e i suoi "informatori". Ciò detto, l'opera di Nicoletti rimane un contributo prezioso e denso, assai ben scritto, aila conoscenza di un popolo del Nepal. ■

Racconto di cibi impervi

Clara Sereni

FRANCESCA MAMBRO, *Il bacio sul muro*, pp. 209, Lit 15.000, Sperling & Kupfer, Milano 2000

Se qualcuno mi avesse pronosticato, venti o ancora dieci anni fa, che avrei letto non solo per documentarmi, e recensito favorevolmente, un libro di Francesca Mambro, forse mi sarei messa a ridere, o più probabilmente me la sarei presa a male: la distanza fra le nostre vite e fra i nostri mondi mi sarebbe apparsa, con buona ragione, incolmabile. E, soprattutto, non mi sarebbe neanche passato per la testa di immaginare di colmarla.

Molte cose sono accadute e si sono trasformate da lì a qui. Compreso il raccontarsi di Francesca Mambro, insieme a Laura Braghetti, in *Nel cerchio della prigione* (Sperling & Kupfer, 1995). Ed ora è successo che ho letto *Il bacio sul muro*, mi ha emozionato e turbato, mi ha posto interrogativi talvolta scomodi, mi ha regalato un po' d'insonnia, mi ha dato voglia di parlarne. Dunque, il primo pregio del libro è già nel fatto di continuare a proporre un rimescolamento di idee, posizioni, vissuti diversi. Un risultato derivante, certo, dalle cose che vi vengono raccontate, che però in sé e per sé potrebbero magari prendere allo stomaco, ma non necessariamente turbare. Accanto, insieme, c'è un talento di scrittura che permette a Mambro di raccontare il carcere e le relazioni che lì si intrecciano dal punto di vista della vita: di quella vita che neanche il carcere può uccidere, e che trova nel cibo e nel suo linguaggio la modalità di espressione più diretta e insieme più raffinata e allusiva. È questo talento che mi ha preso, turbato, interrogato: un talento di scrittura femminile.

Da anni ci si chiede se esista o no uno specifico femminile nella scrittura: le risposte sono tutt'altro che univoche. Per quanto mi concerne, fantastico che un'immaginaria (ma utile) ipotesi di "lingua perduta delle donne", di uno stile e di un'espressività connotati dal genere femminile e in buona misura ancora da inventare, vadano ricercati sul terreno dei linguaggi non verbali di cui le donne – talvolta inconsapevolmente, più spesso e sempre più con consapevolezza – sono competenti. Con l'abbigliamento, il maquillage, il cibo, le donne narrano storie e descrivono rapporti di potere: quelli in cui sono più forti, in territori dove il genere maschile si muove fra balbettamenti e approssimazioni.

In questo senso, mi sembra che *Il bacio sul muro* si inscriva in una genealogia femminile ormai visibile, costruita dalle ignare autrici di antichi ricettari famigliari come da Isabel Allende, da Alice Toklas e da Ada Boni, da Nora Ephron e da Doris Lessing, e da tante tante altre. Una genealogia del ciò in cui – da Artusi a Montalbán a Camilleri – entrano anche alcuni uomini: ma sempre con un'aria un po' goffa, con pretese di normazione, con la prosopopea di chi non è abituato a nutrire ma tutt'al più a nutrirsi. Come ben ha scritto Lidia Ravera, "un uomo è uno che mangia, la sua vita non è scandita dal cibo degli altri ma dal suo. (...) Può anche saper cucinare, ma lo farà come una donna che abbia scelto di pilotare aeroplani, vantandosi un po' e con un gusto tutto esibitorio dell'eccezionalità del gesto": una donna è un'altra cosa, nutrice anche suo malgrado.

Così, con scrittura di donna, il racconto dei cibi impervi del carcere è narrazione di relazioni fra donne e delle trame che si intessono fra le loro diversità etniche, politiche, di storie; ma è an-

che un atto di restituzione a chi ti ha nutrito di cibo e di risentimenti, un imbandire un banchetto di parole accurate, apparecchiate con precisione, in cui gli ingredienti – l'ironia e il dolore, la memoria e il futuro – sono dosati in maniera accorta, perché non stucchino né uccidano per overdose altri sapori.

Ma è pressoché impossibile, parlando di Francesca Mambro, evitare la porta stretta del commento storico-politico, della considerazione sulla sua vicenda umana e giudiziaria. Come si è visto sopra, non sono fra coloro che leggono questo libro per capire se Mambro sia meritevole di perdono oppure no, se si sia davvero "ravveduta" oppure no: ad un libro credo si debba chiedere, innanzitutto se non esclusivamente, se è un buon libro, e questo mi pare che lo sia. Ma l'interrogativo resta nell'aria, viene da più parti. Mi domando allora se la risposta possibile non imponga una riflessione collettiva che consenta anche ad altre di tornare a pensare e a scrivere di vita, e non solo di pena e del passato. Mi chiedo insomma se, per quel "fine pena: mai" che sigilla l'esistenza di "cattive ragazze" per tanti versi simili alla nostra giovinezza, non sia finalmente arrivata l'ora di quell'interlocuzione che ancora non si è riusciti a costruire. Un'interlocuzione che ricollochi finalmente nella nostra vita e nel presente loro e le sue storie, un dialogo a più voci che ponga fine a una inesausta, ossessiva richiesta di raccontare la colpa per discolparsi che uccide il tempo, inchiodandolo e inchiodandole e inchiodandoci a una sterile e univoca reiterazione delle accuse.

Trent'anni di viaggi di un reporter inusuale

In Africa si sta scomodi

Guido Piccoli

Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere*, a cura di Maria Nadotti, pp. 128, Lit 20.000, e/o, Roma 2000
Ryszard Kapuściński, *Ebano*, ed. orig. 1998, trad. dal polacco di Vera Verdiani, pp. 320, Lit 30.000, Feltrinelli, Milano 2000

Quando mi è arrivato a casa il libro con le conversazioni con Kapuściński "sul buon giornalismo", l'ho guardato e messo da parte in attesa di terminare la lettura di *Ebano*. Qualche giorno dopo, sfogliando un quotidiano, ho visto una recensione sul libro della e/o e ho creduto di scoprire un grossolano errore di stampa, proprio nel titolo del libro: "Il cinico non è adatto a questo mestiere". Hanno aggiunto un "non", ho pensato. Ma il libro in vista sullo scaffale è pronto a smentirmi. Il "non" l'avevo eliminato io.

Com'è possibile un abbaglio del genere? Sarà che Kapuściński non frequenta le redazioni dei giornali occidentali, e italiani? Sarà che io sono stato così sfortunato da non trovarvi nessuno che gli assomigli almeno un po'?

Di inviati speciali ne ho incrociati vari, da Beirut a Gerusalemme, da Managua a Bogotà. I migliori, e anche i più famosi, mi sono apparsi prigionieri del mito che si sono costruiti girando come trottole per il mondo. Molti altri, prigionieri delle hall dei grandi alberghi, dove ritrovano i loro simili, dei giorni scanditi dai cocktail ufficiali, talvolta persino delle fatture da raccogliere per le note spese. O dei fuoristrada noleggiati, e guidati da un autista che talvolta si rivela l'unico "umile" da intervistare, in mezzo a tanta gente che conta e decide.

"Un povero uccello prelevato da uno zoo di Atlanta e riempito di pece nera"

Di inviati come Ryszard Kapuściński, invece, non ne ho mai visti e conosciuti. Uno che ha cominciato la sua carriera giornalistica coprendo da solo per la stampa polacca l'intera Africa della fine degli anni cinquanta, sulla soglia dell'indipendenza. Che rincorreva senza soldi guerre, rivoluzioni e colpi di Stato. E che amava "sparire tra la gente", riuscendo, lui bianco slavato in mezzo ai neri, a farsi accettare. "Se mi avessero individuato come straniero, come diverso, la gente mi avrebbe magari rivolto la parola, ma certo non si sarebbe lasciata andare con la stessa libertà a commenti e osservazioni sincere", racconta Kapuściński.

La sua diversità, prima di emergere dalla scrittura, nasce dalle scelte di vita. Dai disagi che si procura, o dai quali non scappa, Kapuściński trae fotografie della realtà, altrimenti inafferrabili, arrivando al generale e alla visione d'insieme dai particolari di un personale che non è mai noioso. Condivide la vita dei poveri perché sono i poveri, che formano la gran parte dell'umanità, a interessarlo. "Non potrà mai fare il corrispondente chi ha paura della mosca tse-tse, del cobra nero, degli elefanti, dei cannibali... chi trema al solo pensiero dell'ameba e delle malattie veneree, o dell'idea di essere derubato e picchiato, chi mette da parte i dollari per farsi una casetta in patria, chi non sa dormire in una casetta africana e chi disprezza la gente di cui scrive", afferma categoricamente Kapuściński.

Ed è quanto dimostra in tutte le pagine di *Ebano*, una fotografia dell'Africa, anzi della sua Africa di giornalista polacco. Racconti mirabili di colpi di Stato visti dal basso, in Kenya, Tanganika, Zanzibar e Uganda, ma anche diari di viaggi, scomodi, avventurosi e infiniti tra le capitali africane, da Accra a Kampala, da Lagos a Dar es Salaam. E poi testimonianze di malattie sofferte, dalla malaria cerebrale alla tubercolosi. E agili pagine di storia, raccontata con maestria. E spiegazioni chiare e godibili delle leggende e dei miti. Sfogliando *Ebano* si scoprono le priorità del viaggiatore in carne e ossa. Ad esempio, gli insetti che rendono così difficile qualunque immersione dai tropici in giù. E gli odori che assalgono chiunque appena scende dalla scaletta dell'aereo, e i rumori. E la luce, "la prima cosa che colpisce".

"Non potrà mai fare il corrispondente di chi ha paura della mosca tse-tse, del cobra nero, dei cannibali"

Solo vivendo con e come gli africani, condividendone disagi e allegrie, si riesce a spiegare la loro vita. E a capire anche quella che sembra un'apatica rassegnazione. "L'europeo e l'africano hanno un'idea del tempo completamente diversa, lo concepiscono e vi si rapportano in modo opposto", scrive Kapuściński. Per l'europeo il tempo è autonomo e assoluto, un'entità con la quale fare continuamente i conti in un conflitto perduto in partenza. Per l'africano il tempo è un'entità inerte, passiva e condizionabile. Da qui la sua capacità di immobilizzarsi, di farsi terra, di apparire incurante alle catastrofi come alle mosche. E di attendere: il destino, un aiuto o più banalmente la partenza del bus. "Che succede intanto nella testa di queste persone? Lo ignoro. Pensano? Sognano? Ricordano? Fanno progetti? Meditano? Viaggiano nell'aldilà? Difficile dirlo" ammette Kapuściński. A proposito di *Ebano*, Kapuściński sostiene che il libro non parla dell'Africa, ma di alcune persone che vi ha incontrato: "L'Africa è un continente troppo grande per poterlo descrivere. È un oceano, un pianeta a sé stante, un cosmo vario e ricchissimo. È solo per semplificare e per pura comodità che lo chiamiamo Africa. A parte la sua denominazione geografica, in realtà l'Africa non esiste".

Nonostante questa consapevolezza impietosa, *Ebano* fa capire più dell'Africa di qualunque altro libro, perché trasuda immediatezza, sincerità, capacità di indagine. E soprattutto umiltà e rispetto, che sono l'esatto contrario del cinismo.

Certo tutti i direttori di giornale vorrebbero Kapuściński tra i collaboratori delle pagine della cultura, ma quanti digerirebbero un tipo del genere agli Esteri, un giornalista che non sa stare ai tempi dell'informazione e soprattutto che stonerebbe nei cori su spartito durante i grandi eventi: elezioni e catastrofi, rivoluzioni e guerre. Soprattutto guerre, visto che, come sostiene un proverbio tedesco (*Komm der Krieg ins Land / Dann gibt's Lugenwie Sand*), quando in un paese arriva la guerra, arrivano a valanga le bugie.

Che avrebbe fatto Kapuściński, o il giornalista-modello che lui dipinge, durante la guerra del Golfo, quando tutti i tg e giornali presero per buoni dei veri e propri falsi? Come la favola del cormorano morente, ricoperto del petrolio con cui Saddam Hussein aveva inondato il Golfo Persico, e che dopo qualche settimana si rivelò un povero uccello prelevato da uno zoo di Atlanta e riempito di pece nera. O quella, tragica, della "fanciulla kuwaitiana sfuggita allo sterminio", che raccontò che i soldati irakeni avevano staccato la corrente negli ospedali di Kuwait City per uccidere i neonati, e che si scoprì essere la figlia dell'ambasciatore kuwaitiano presso l'Onu, assente da anni dal suo paese. Avrebbe dubitato, protestato o si sarebbe unito al coro su spartito della maggiore agenzia statunitense di pubbliche relazioni, la Hill & Knowlton, responsabile di analoghi episodi nella guerra dei Balcani dell'anno scorso?

Pochi cantano fuori dal coro. Uno di questi, quasi l'eccezione che conferma la regola, Giulietto Chiesa, il corrispondente della "Stampa" da Mosca, sostiene che "non si deve mai, proprio mai, credere alla prima versione dei fatti presentata dal Potere, quale che esso sia. Di solito è falsa". Ma gli altri, quasi tutti gli altri, sono pronti ad abbandonare coscienza, etica professionale e spesso anche la ragione e la faccia, per farsi complici delle grandi bugie, delle censure e delle montature. Per codismo, paura, pigrizia o per arruolamento convinto ai poteri forti.

E qualcuno ha anche il coraggio di difendere le bugie.

Il 3 novembre 1999 l'inviato della "Repubblica", Guido Rampoldi, in un'inchiesta del suo giornale intitolata *Kosovo, il mistero delle fosse comuni* (che non si trovavano), confessava: "Le allusioni a Milosevic-Hitler, un gingillarsi disinvolto con la parola *genocidio*, le foto di fosse comuni scattate dai satelliti che corrispondevano a scavi qualunque, gli annunci di massacri mai avvenuti: tutto questo non corrispondeva alla realtà, anche se spesso vi si avvicinava. Come intuivamo anche durante la guerra". Nonostante le intuizioni, però, lui e il suo giornale, e la gran parte dei giornali italiani, continuarono a raccontare bugie. Perché? Rampoldi lo spiegava con grande candore: "possiamo immaginare con quale spirito le società occidentali avrebbero accettato il conflitto, se i governi avessero raccontato la verità".

Non c'è da vergognarsi? Dispiace dirlo, caro Kapuściński, ma, per quello che vediamo ogni giorno in questa parte del mondo, solo "il cinico è adatto a questo mestiere".

TEATRO REGIO
EDIZIONI D'OPERA

TEATRO REGIO TORINO

I Libretti del Teatro Regio

Una collana di monografie sui grandi titoli del repertorio operistico: saggi, rubriche, il libretto dell'opera con eventuale traduzione a fronte, un nutrito apparato iconografico, le fonti letterarie, documenti inediti.

Hanno collaborato:
Lorenzo Arruga, Jennifer Barnes, Leonetta Bentivoglio, Virgilio Bernardoni, Sergio Bestente, Carlo Boccadoro, Nicola Campogrande, Paolo Cecchi, Ernaldo Data, Angela Ida De Benedictis, Gilles de Van, Carmelo Di Gennaro, Vittoria Doglio, Nicholas Dromgoole, Sergio Durante, Marco Emanuele, Elisabetta Fava, Enrico M. Ferrando, Lorenzo Ferrero, Susanna Franchi, Denis Gaita, Paolo Gallarati, Giovanni Gavazzeni, Luciana Galliano, Nicola Gallino, Pier Giuseppe Gillio, Enrico Girardi, Michele Girardi, Arthur Groos, Giorgio Gualerzi, Horst Koegler, Andrea Lanza, Gianni Legger, Danilo Mancra, Franco Marenco, John Mauceri, Fiamma Nicolodi, Vittoria Ottolenghi, Guido Padnano, Giorgio Pagannone, Giorgio Pestelli, Michele Porzio, Giorgio Rampone, Domenico Rigotti, Veniero Bizzardi, Gianni Ruffin, Emilio Sala, Giangiorgio Satragni, Emanuele Senici, Carlida Steffan, Sergio Trombetta, Elisa Vaccarino, Marco Vallora, Franca Valeri, Gianfranco Vinay, Luca Zoppelli.

Catalogo

Don Giovanni
di Wolfgang A. Mozart

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno
di Georg F. Händel

Le Comte Ory
di Gioachino Rossini

La bisbetica domata
di John Cranko

Maria Stuarda
di Gaetano Donizetti

Cruel Garden
di Lindsay Kemp
e Christopher Bruce

La Voix humaine/ The Medium
di Francis Poulenc/
Gian Carlo Menotti

La traviata
di Giuseppe Verdi

Die lustige Witwe
di Franz Lehár

Der fliegende Holländer
di Richard Wagner

The Rake's Progress
di Igor Stravinskij

Madama Butterfly
di Giacomo Puccini

Merce Cunningham Dance Company

Die Teufel von Loudun
di Krzysztof Penderecki

Lucia di Lammermoor
di Gaetano Donizetti

Assassinio nella cattedrale
di Ildebrando Pizzetti

Fedora
di Umberto Giordano

Rigoletto
di Giuseppe Verdi

Wozzeck
di Manfred Gurlitt

L'italiana in Algeri
di Gioachino Rossini

Orfeo all'inferno
di Jacques Offenbach

I volumi si possono acquistare a lire 15.000 presso la Biglietteria del Teatro Regio o tramite vaglia postale di Lire 20.000 comprensive delle spese di spedizione a favore del Teatro Regio di Torino.
Informazioni: tel. 0118815252. Una selezione dei saggi è consultabile sul sito internet www.teatroregio.torino.it

I LIBRETTI

Solo l'uomo è morale

Elisabetta Visalberghi

Felice Cimatti, *La scimmia che si parla. Linguaggio autocoscienza e libertà nell'animale umano*, pp. 282, Lit 30.000, Bollati Boringhieri, Torino 2000

Questo libro riprende la teoria esposta negli anni trenta dallo psicologo sovietico Lev Vygotskij in *Pensiero e Linguaggio*, secondo la quale la mente umana è una "mente linguistica", e la interpreta alla luce degli allora recenti studi di psicologia comparata ed etologia. Secondo Vygotskij, la mente umana si differenzia da quelle degli altri animali nel particolare uso che gli esseri umani fanno appunto del linguaggio. Infatti, pur non essendo l'unica specie a possedere un linguaggio, l'uomo è l'unica specie ad adoperarlo non solo per comunicare con i propri simili, come gli altri animali, ma anche e soprattutto per comunicare con se stesso e, quindi, per pensare. Grazie a questa capacità, l'uomo è in grado di formulare pensieri e di svincolare la formazione di concetti e ricordi da una sfera esclusivamente percettiva basata su associazioni tipica degli animali non umani. Il linguaggio consente alla mente umana di "pensare l'invisibile trattandolo (...) come se fosse visibile". Pertanto, la differenza fondamentale è che gli animali non umani sono guidati esclusivamente dalla percezione, gli animali umani da percezione e linguaggio. Ed è proprio il fatto di "pensare con il linguaggio" che rende l'animale umano più creativo e fantasioso degli altri animali, più abile nella risoluzione dei problemi, e che soprattutto gli conferisce l'autocoscienza, una caratteristica esclusiva della specie umana, requisito essenziale per essere liberi.

Dopo una breve introduzione, il volume si articola in tre parti. Nella prima l'autore analizza le capacità percettive e cognitive della mente degli animali non umani, capaci di adoperare il linguaggio per comunicare ma non per pensare. La seconda parte illustra le differenti capacità percettive e cognitive della mente degli animali umani rispetto a quella degli animali non umani. Viene infine preso in esame il rapporto fra linguaggio, autocoscienza e libertà nell'uomo.

La trattazione è piacevole e la tesi sostenuta minuziosamente argomentata e motivata. Cimatti ha il merito di effettuare un'analisi puntuale, oggettiva e scevra da pregiudizi e da interpretazioni azzardate di un argomento così attuale, ma anche così spinoso e controverso, come le differenze fra la mente dell'uomo .e quelle delle altre specie animali. Immediatamente emerge la sua volontà di adottare interpretazioni dei fenomeni il più parsimoniose possibile, senza necessariamente ricorrere a quella "teoria della mente" di cui, specialmente negli ultimi anni, nell'interpretazione del comportamento dei primati tanto si è parlato e troppo si è abusato. Inoltre, nonostante la stringente logicità delle argomentazioni, e nonostante la forza degli esempi riportati a supporto della tesi sostenuta lasci poco spazio a eventuali critiche, l'autore è costantemente attento a non mostrarsi categorico nelle sue affermazioni e, almeno nelle modalità di esposizione, lascia sempre una porta aperta al dubbio. La cautela delle sue interpretazioni raggiunge livelli particolarmente encomiabili

▶

Lo sviluppo è sostenibile?

Consolata Siniscalco

Sandro Pignatti, Bruno Trezza, *Assalto al pianeta. Attività produttiva e crollo della biosfera*, pp. 304, Lit 58.000, Bollati Boringhieri, Torino 2000

L'impressionante sorpasso dell'energia della biosfera da parte dell'energia "tecnologica" è il punto di partenza di un'attenta critica alla scienza meccanicista e alla concezione riduzionista della natura che, secondo gli autori, traggono origine dall'uso distorto della tecnologia e dall'illusione di poter in tal modo uscire dalla condizione umana del "dolore", retaggio biblico della nostra specie. Questa impostazione scorretta, essendo sostanzialmente antropocentrica, porta alla distruzione dell'ecosistema Terra perché non tiene conto della sua complessità e dei suoi equilibri.

Le conseguenze del sorpasso energetico vengono analizzate in primo luogo in termini ecologici da Pignatti, come effetti sull'ecosistema Terra – definito "sistema auto-organizzante". Questa analisi, affrontata anche in termini termodinamici ed evolutivi, è particolarmente affascinante e porta con una sconcertante semplicità alla critica della cultura scientifica di origine galileiano-newtoniana e all'affermazione che, per poter affrontare un qualsiasi problema complesso, l'applicazione del metodo riduzionista non è adeguata ma è, anzi, fuorviante. Di qui deriva la necessità di tentare, per quanto ciò sia complesso e difficile, un'analisi della questione ambientale in termini integrati ecologico-economici. La necessità di questa integrazione sorge quando diviene evidente l'esistenza di un limite ai programmi economici di sviluppo della produttività e dei livelli di consumo. A partire dal 1972, anno della pubblicazione dei *Limiti dello sviluppo*, il dibattito sulla questione ambientale infatti si articola e si approfondisce non solo tra gli ecologi ma anche tra alcuni economisti. I problemi più attentamente analizzati, a partire dai cambiamenti climatici, denunciano uno stato di alterazione della capacità di auto-organizzazione del sistema Terra, alterazione che risulta in gran parte legata, anche se in modo estremamente complesso, all'aumento demografico, con ritardi negli assestamenti temporali di risposta tra aumento delle nascite e calo della mortalità infantile, aumento dei consumi e sensibilizzazione ai problemi ambientali. Il divario tra paesi industrializzati e paesi del terzo mondo interessa le differenze demografiche, e poi, a catena, quelle economiche e culturali, che mettono in relazione situazioni talmente differenti da risultare impossibili da confrontare. E si citi soltanto, come esempio, il differente tasso di natalità dei paesi industrializzati, primo tra tutti l'Italia, e di alcuni paesi in via di sviluppo.

"Le istituzioni democratiche non sono adeguate per affrontare la questione ambientale"

La globalizzazione economica, analizzata da Trezza nella seconda parte del libro, implica una diffusione generalizzata del sistema capitalistico, nel quale il fine del processo produttivo è il profitto, e che si basa quindi sullo scambio di moneta contro beni per ottenere più moneta, e non – come dice Keynes citando Marx – come sequenza di beni che vengono ottenuti attraverso lo scambio di moneta come avviene nelle economie cooperative. Il sistema capitalistico si cala quindi in uno spazio esclusivamente economico in cui l'ambiente non rientra se non come valore economico. I due autori criticano in particolare i concetti di valutazione di impatto ambientale

▶

De Silva Associati Torino

quando affronta temi, come l'autocoscienza o la moralità, sui quali è appena iniziato un dibattito molto acceso fra psicologi comparati, giuristi e filosofi della morale.

In particolare, viene criticata l'interpretazione che lo psicologo comparatista americano Gordon Gallup offre dei risultati di una serie di esperimenti condotti negli anni sessanta, in cui mirava a indagare la capacità di autoriconoscimento in varie specie di primati. Si tratta dell'ormai classico "test dello specchio", in cui – dopo un periodo di familiarizzazione con lo specchio – un individuo veniva leggermente anestetizzato e macchiato di rosso in una parte del corpo non visibile se non grazie a uno specchio. Delle tante specie di mammiferi studiate (scimmie antropomorfe, scimmie non antropomorfe, elefanti, cani e così via) solo gli scimpanzé e altre antropomorfe hanno superato il "test dello specchio". Gallup ha interpretato questi risultati come indicativi della capacità di autoriconoscimento in queste specie, e ha ipotizzato che tale capacità permetta la consapevolezza dei propri stati mentali e di quelli altrui. L'opinione di Cimatti differisce da quella di Gallup ed è in accordo con un'ipotesi alternativa sostenuta, fra gli altri, anche dal suo allievo Daniel Povinelli. Questi, pur ammettendo che gli animali che superano il "test dello specchio" possiedano un concetto di sé, ha un'opinione diversa sulla natura e sulle implicazioni di tale concetto. Povinelli fornisce un'interpretazione più parsimoniosa di questi risultati, e sostiene come il superamento del "test dello specchio" dimostri un concetto di sé di tipo fisico/motorio e non necessariamente psicologico – come sostenuto da Gallup. Gli scimpanzé non si autoriconoscono, ma imparano a notare un'equivalenza fra il proprio comportamento e quello che vedono allo specchio. Se potessero parlare, probabilmente non direbbero "sono io", ma piuttosto "è come me", sono cioè capaci di "autoriconoscimento percettivo".

Cimatti anticipa inoltre le critiche di molti scienziati (ad esempio il "Journal of Consciousness Studies", 2000, n. 1/2) alla concezione di moralità esposta dal primatologo Frans de Waal nel libro del 1996 *Good natured* (tradotto in italiano con il titolo *Naturalmente buoni*, Garzanti, 1997). De Waal sostiene che fra gli scimpanzé siano presenti comportamenti che, secondo la nostra ottica, è possibile definire "morali". Ad esempio, Cimatti discute le osservazioni di de Waal relative a una serie di comportamenti positivi di una femmina di scimpanzé nei confronti di un'altra, sua "amica", che aveva da poco partorito. Ma interpretare come "morali" episodi di questo tipo presenta un vizio sostanziale, in quanto non è affatto detto che l'ottica umana e quella dello scimpanzé coincidano, e darlo per scontato può essere un grave errore. Inoltre, al contrario di quanto traspare dagli episodi discussi da de Waal e da quanto lui sostiene, secondo Cimatti "una caratteristica saliente della nostra moralità (...) sta nel fatto che un'azione morale non si deve applicare solo a coloro a cui siamo legati emotivamente, al contrario, un'azione sarà tanto più moralmente adeguata quanto più si applica indifferentemente all'amico come al nemico". Inoltre, la moralità di un'azione non dipende dagli effetti che produce, ma piuttosto dai meccanismi attraverso i quali quell'azione è stata pianificata. In una conferenza tenuta all'Accademia dei Lincei nel maggio 2000 e intitolata *Evolution and foundation of ethics* il biologo evoluzionista Francisco Ayala ha sostenuto che la capacità che sta alla base della moralità è l'autoconsapevolezza, che permette di comprendere gli stati mentali altrui e di prevedere le conseguenze delle nostre azioni. In questa prospettiva, anche la moralità risulta una prerogativa esclusivamente umana.

e di sviluppo sostenibile: in una situazione in cui l'ecosistema Terra è incapace di autoorganizzarsi, ogni ulteriore consumo non può essere sostenibile e, di conseguenza non lo è neppure ogni ulteriore sviluppo. Il sistema produttivo diventa, per definizione, non sostenibile. Le esigenze dell'attuale sistema produttivo e la salvaguardia della biosfera risulterebbero quindi tra loro incompatibili.

L'ultima parte del libro prende in considerazione le nuove possibili filosofie integrate, quali l'ecoliberalismo, basate su una nuova etica e supportate necessariamente, secondo gli autori, dal coraggio dell'utopia. Grossi dubbi restano sulle condizioni politiche in tali nuovi contesti: Dahrendorf sostiene che le istituzioni democratiche non sono adeguate per affrontare la questione ambientale e che la scelta può essere se perire nella democrazia o sopravvivere nella dittatura. Il dilemma, posto in questi termini è a dir poco frustrante, e non sembra condivisibile neanche ai due autori, che, con questo libro, hanno voluto indurre alla riflessione e alla comprensione di un problema così complesso come la questione ambientale sensibilizzando chiunque abbia interesse a una visione integrata dei rapporti tra uomo e ambiente. ■

Dialogo nostalgico su tutto e su niente

Con gran cipiglio e poco pudore

Giovanni Jervis

Edoardo Boncinelli, Umberto Galimberti con **Giovanni Maria Pace**, *E ora? La dimensione umana e le sfide della scienza*, pp. 120, Lit 20.000, Einaudi, Torino 2000

La tematica non potrebbe essere più impegnativa ma l'editore ha voluto mostrarsi coraggioso. Oltre a sottotitolare questo smilzo volumetto con una frase di apparenza massiccia e che si pone come un motto inciso nella storia dei secoli (*La dimensione umana e le sfide della scienza*) ha voluto corredarlo con una fascetta che aggiunge ulteriore carne di gravi argomenti offerti al fuoco del lettore: "La mente, l'anima, il corpo e le frontiere della scienza".

Può darsi che il lettore acquisti il libriccino con animo ingenuo: ma dal canto loro Boncinelli e Galimberti, che lo firmano, ingenui non sono. Fin dalle prime pagine mostrano di sapere benissimo che, collocati dal conduttore-intervistatore Giovanni Maria Pace davanti a un registratore per una chiacchierata, e con l'impegno evidente a non dire mai nulla che possa scoraggiare un lettore non particolarmente preparato a temi così seri, ciò che viene chiesto loro è di stare al gioco del dialogo di tipo giornalistico – e di un giornalismo incline alle larghe pennellate più che alle precisazioni.

I nostri due intellettuali risultano a loro agio, e sono vivaci e acuti. Galimberti intende volare alto, e preferisce le grandi sintesi (soprattutto ne predilige una, la sua, secondo la quale l'uomo è oggi asservito alla razionalità tecnica), mentre Boncinelli è più aderente a fatti documentabili – fra l'altro trovando l'occasione per polemizzare con buona pertinenza contro l'analfabetismo scientifico dominante in Italia. Boncinelli preferisce dunque le analisi alle sintesi, il che lo fa risultare più attendibile ma rende i suoi argomenti più dispersivi e meno accattivanti. Del resto la differenza era prevedibile: Galimberti è un filosofo-psicologo di tradizione metafisica che si pone esplicitamente nell'ombra di Heidegger, come si addice a un devoto allievo di Severino (quest'ultimo è da lui considerato pensatore "all'altezza di Hegel", p. 78); Boncinelli è invece un biologo, e più precisamente un ricercatore di genetica, anche se dimostra una vivace cultura filosofica e significativi interessi psicologici.

Il conduttore, Giovanni Maria Pace, non si trattiene dal porre loro domande che alcuni formulerebbero con mille cautele e un po' di pudore, e altri invece riterrebbero, a dirla in breve, semplicemente insensate. Per esempio: "Scopriremo da dove vengono le forme a priori care alla filosofia?" (p. 134); oppure: "Chi dobbiamo dunque ascoltare: la scienza, la psicologia, la chiesa?" (p. 154); o anche: "Einstein è rimesso periodicamente in discussione, l'età dell'universo viene allungata o accorciata, il darwinismo revocato in dubbio. A chi credere?" (p. 153). E naturalmente a quest'ultima domanda, che ricalca stereotipi relativistici, Boncinelli ha buon gioco nel rispondere che qui si spacciano per veri presupposti falsi, perché le scoperte di Einstein sono state confermate e mai smentite, la teoria di Darwin non è mai stata così robusta e vitale, e sull'età dell'universo non esiste alcuna particolare controversia.

Forse il conduttore credeva che bastasse evocare in tono dubbioso i massimi problemi, affinché un filosofo e un biologo ne cavassero subito, magari litigando fra loro, qualcosa di istruttivo. Ma è ovvio che non è così. Per ottenere risultati sensati da posizioni contrapposte occorrerebbe evitare le vaghezze e discutere su temi ben identificati: nulla a che fare con ciò che accade in queste pagine. Infatti il libretto diviene interessante solo quando i due autori scoprono un'area in cui hanno posizioni simili, e quindi mettono a fuoco un tema: ciò accade verso la fine, quando elaborano un intelligente discorso critico circa le posizioni della chiesa cattolica.

"Forse il conduttore credeva che bastasse evocare in tono dubbioso i massimi problemi"

La loro conversazione verte spesso su argomenti di psicologia. Nulla di strano, a prima vista. Galimberti, pur essendo filosofo di formazione e mentalità, è infatti autore di un noto dizionario di psicologia, viene formalmente qualificato "psicologo" quando è intervistato al telegiornale Rai per spiegare un fatto di cronaca nera, e infine si pone più da psicologo che da filosofo ogni volta che, tutti i martedì, scrivendo sotto a una sua fotografia che opportunamente ne valorizza lo sguardo intenso, risponde alle lettrici in un noto rotocalco femminile. È però uno psicologo *sui generis*. Infatti egli non ama gli psicologi: e ritenendo – quando gli torna comodo – di non essere uno di loro, nei loro confronti ci va giù pesante. Così, per esempio, "la psiche è trattata dagli psicologi in modo patetico", "è meglio tenersi lontani da un sapere custodito da personaggi poveri culturalmente"; e addirittura "le loro competenze sono ridicole" (p. 72).

Qui si apprezza la situazione di grande vantaggio, per un intellettuale fiero delle sue idee, nel partecipare a una conversazione del genere: egli può dire tutto ciò che vuole perché nessuno gli chiederà mai di motivare né di precisare alcunché.

Dei due, Boncinelli è quello che meno si abbandona all'improvvisazione, e ciò va a suo merito: ma è anche il meno scusabile quando lo fa, considerando la sua formazione scientifica. Così, ci si chiede che bisogno abbia di sostenere che esiste una differenza non solo fra corpo e mente ma anche fra corpo, mente e psiche, secondo una tripartizione bislacca che ha qualche ascendenza aristotelica ma non ha alcun corso nel dibattito odierno (p. 98). (E l'anima allora? Già che ci siamo ci mettiamo anche quella e arriviamo alla quadripartizione della persona?) Oppure ci si chiede perché mai egli debba cedere a un vezzo inflazionato da intellettuali di minor statura, citando senza necessità i libri di Alice scritti da Lewis Carroll. Nulla di male, diamine, a citarli bene! ma il nostro poteva evitare di precisare (p. 132) che nel secondo Alice dialoga con la regina delle carte, quando invece tutta la storia è incentrata su una partita a scacchi.... O ancora, subito dopo Boncinelli avrebbe dovuto trattenersi dall'informarci che ha l'intenzione di scrivere un libro dal titolo *Kant che ti passa*: il lettore prega in cuor suo che si faccia venire in mente, per favore, un titolo diverso.

Nei confronti di Galimberti sarebbe fin troppo facile essere assai più puntigliosi, se non altro perché egli ama procedere per generalizzazioni, moralismi e manifestazioni di rimpianto. Il suo sguardo è rivolto alla saggezza del passato, e un piccolo lapsus ne mostra in modo esemplare le nostalgie: a pagina 141, a proposito della fisica moderna, chiama la teoria atomica "teoria atomistica", usando un termine pertinente a Democrito ma certo non a Niels Bohr o Enrico Fermi. Così, il lettore frettoloso può anche prendere per buono un altro suo discorso, secondo cui si tratta di capire il nesso fra "due entità", che sarebbero la mente e il cervello (p. 41): ma Galimberti non può non sapere che il dibattito attuale riguarda precisamente il sospetto che la mente non sia affatto una "entità". È evidente, peraltro, che queste sottigliezze non lo interessano: i problemi, a suo parere, sono altri. Per lui, il Novecento è caratterizzato dal "desiderio di annichilimento" (p. 4), nel mondo in cui viviamo non ci sono ormai più, purtroppo, "un ordine etico, una politica che decide" (p. 26), oggi "la storia non è più fatta dall'uomo ma dalla razionalità tecnico-scientifica" (p. 71), "la democrazia è finita" (p. 120), e così via con grande velocità e altrettanto cipiglio.

Boncinelli e Galimberti sono persone colte e intelligentissime: e quindi dovrebbero sapere che i libri, anche piccoli, affinché abbiano un senso vanno pensati. C'è da chiedersi se il colloquio a cui si sono prestati abbia reso loro un buon servizio. ■

Un Goya non così nero

Chiara Gauna

Goya, a cura di **Lorenza Mochi Onori**, pp. 176, Lit 80.000, De Luca, Roma 2000

Questo catalogo è uno strumento valido per conoscere le ultime ricerche relative a Goya, che vanno in direzione opposta rispetto al mito di un Goya nero, artista isolato nella sua arte. Forse per scelta precisa, non è presente a Roma nessuna delle "pitture nere" del Prado. I dipinti, che coprono un arco cronologico ampio, compreso tra il 1771 e il 1819, bene rappresentano i diversi generi interpretati da Goya: cartoni per arazzi, ritratti, allegorie, temi religiosi. La distribuzione cronologica dei dipinti permette di valutare la combinazione alterna, nel percorso di Goya, tra crescita qualitativa, invenzioni iconografiche e compositive, e continue sperimentazioni tecniche. Gli esordi del pittore sono da collocarsi a ridosso del viaggio in Italia, compiuto tra il 1771 e il 1772, oggi meglio noto grazie al reperimento del *Cuaderno italiano*. L'*Annibale vincitore*, presentato a un concorso indetto dall'Accademia di Parma, non convinse per le tonalità fredde di azzurri, grigi e gialli lunari. Dal 1774, e per i vent'anni successivi, Goya lavorò alla composizione di cartoni per arazzi per la Fabbrica Reale di Santa Barbara, sotto la supervisione di Anton Raphael Mengs. Il celebre *Ombrellino*, il *Venditore di vasellame*, il *Fantoccio* rivelano un uso complesso della stesura cromatica, piatta e con poco colore nei paesaggi di sfondo, corposa e materica invece nei punti di luce. Si immagina la disperazione di Goya nel vedere questi preziosi dipinti relegati nei magazzini della Fabbrica, una volta avvenuta la traduzione in arazzo.

Il gruppo di dipinti religiosi riserva alcune sorprese. Vi si legge il confronto con la tecnica della pittura a olio e con la tradizione pittorica spagnola e italiana. L'*Annunciazione* del 1775, in origine collocata sull'altare maggiore della cappella di Sant'Antonio del Pardo, è di effetto stupefacente per le proporzioni gigantesche delle figure e per la scelta di un colore largo e luminoso. A partire da questo dipinto si può verificare quanto Goya guardasse a Giovan Battista Tiepolo (morto in Spagna nel 1770), quanto a Giaquinto e a Luca Giordano, ma forse anche al "gusto coloniale, drogato" di Andrea Pozzo, secondo le intuizioni di Longhi. Negli anni settanta Goya è ancora alla ricerca di un'identità artistica coerente, sul filo di un equilibrio complesso tra innovazione e tradizione. Nel decennio successivo i ritratti testimoniano di un'identità ben più solida, sia sociale sia stilistica. Nel genere del ritratto il confronto con il Neoclassicismo di Batoni e Mengs è serrato. È significativo che almeno un ritratto tradizionalmente attribuito a Goya sia invece di mano di Mengs. Il gran ritratto di gruppo della *Famiglia dell'infante don Luis*, proveniente dalla Fondazione Magnani Rocca di Parma, datato 1783, è un affresco corale, di personaggi indagati nella loro verità psicologica e sociale, giocato su colori bruni e punti di luce. Allo scadere degli anni ottanta Goya dipinse i ritratti reali di *Carlo IV* e *Maria Luisa di Parma* per la Fabbrica di Tabacchi di Siviglia, di altissima qualità. Bellissimo il piccolo autoritratto del 1794-95: Goya a quarantotto anni si raffigura in controluce, elegante e capellone, con un copricapo rigido su cui venivano montate delle candele che gli consentivano di dare al buio gli ultimi tocchi di luce. Sono questi gli anni di maggiore affermazione dell'illuminismo in Spagna, nel 1799 Goya poteva scrivere, o far scrivere, a commento della serie dei "Caprichos" una dichiarazione di fede nei confronti della pittura: "nella convinzione dell'autore la censura degli sbagli e dei vizi umani (anche se pare più propria dell'eloquenza e della poesia) può essere oggetto della pittura". L'invasione francese del 1808 determinò una crisi profonda dell'intellettualità spagnola e dello stesso Goya. Forse a questa data risale il *Colosso*, uno dei dipinti allegorici di Goya, dal significato oggi enigmatico: il *Colosso* potrebbe rappresentare il popolo spagnolo in armi, oppure Napoleone "Colosso d'Europa", oppure la guerra.

L'*Ultima comunione di San Giuseppe Calasanzio*, datata 1819, è uno dei più tardi dipinti religiosi di Goya: in una scena quasi monocroma, la figura del santo morente è immersa in una luce livida, sfavillano in primo piano il giallo dei paramenti e il rosso della stola, veri e propri grumi di colore impastato con sabbia.

Discorso a parte meritano i "Disparates" (termine dalle molteplici valenze, che significa fuori di ragione e di regola, a metà strada tra follia e fantasia), splendide variazioni sul tema dei vizi, delle paure e delle fantasie umane. La serie di 22 stampe, probabilmente eseguita tra il 1815 e il 1819, rimase inedita. La leggerezza e poeticità dell'uomo che prova a volare travestito da uccello, dell'acrobata in bilico sul cavallo, della ridda di torelli che nuotano nell'aria sono tra i risultati più alti raggiunti da Goya. È importante il confronto proposto in mostra tra i disegni preparatori a sanguigna e acquerello, e le incisioni, eseguite con una raffinata tecnica mista, e giocate su forti contrasti chiaroscurali.

La libertà concessa da una mostra monografica di questo tipo, per definizione selettiva, poteva forse far evitare alcune scelte discutibili. La sgraziata *Sacra Famiglia* e alcuni brutti ritratti, posti acriticamente accanto a pezzi splendidi, ostacolano la comprensione, anziché favorirla. Si poteva forse puntare più decisamente sulla qualità per mostrare davvero la grandezza di Goya.

Il catalogo della mostra ripercorre le tappe della vicenda di Goya: il viaggio in Italia, il confronto con il pittore neoclassico Anton Raphael Mengs, la ricerca di uno *status* di pittore colto e raffinato, in grado di dialogare con nobili e intellettuali, la sperimentazione di generi diversi, il confronto con la tradizione, la riflessione sulla pittura e sulla libertà creativa. Offre al pubblico italiano un'agile guida di riferimento per una lettura più aggiornata e consapevole della complessa personalità di Goya. ■

Il carnevale e la Rivoluzione

Maria Beatrice Failla

Victor I. Stoichita, Anna Maria Coderch, *Goya, The Last Carnival*, pp. 323, Reaktion, London 1999

Nel soffermarsi sull'opera di Goya a cavallo tra XVIII e XIX secolo, gli autori di questo divertente e stimolante testo ripercorrono in realtà la storia della nascita del pensiero moderno, o, meglio, del moderno mondo dell'immaginario nella cultura occidentale.

La loro analisi prende avvio dai processi culturali innescati dalla Rivoluzione Francese, che, modificando la concezione del tempo con un nuovo calendario e vietando le manifestazioni carnevalesche, intendeva evitare il momento in cui l'ordine della società veniva temporaneamente e ciclicamente sovvertito, ma apriva nello stesso tempo nuove vie per l'estrinsecarsi delle tematiche dell'ironia, del sogno e dell'utopia.

Gli aspetti carnevaleschi dell'opera di Goya, finora interpretati dalla critica come sintomo di un forte legame con le tradizioni popolari iberiche, vengono analizzati in questa occasione come una proiezione e un'allegoria del processo culturale, del *desengaño*, con cui si assistette agli avvenimenti tra il 1788 e il 1792, quando l'ordine sociale del mondo occidentale, ma non solo, venne messo a soqquadro e risovvertito nuovamente.

Così, se Goya incarna un momento di passaggio tra due secoli, è comprensibile il parallelismo con la letteratura del Marchese De Sade, che pubblicava, proprio nei primi anni rivoluzionari, la sua personalissima anti etica contro la falsa moralità del Terrore e del Direttorio, mettendo in scena il suo mondo alla rovescia, a partire dalla distorsione e violazione del corpo.

Victor Stoichita e Anna Coderch ripercorrono dunque i temi ricorrenti nell'iconografia dei Capricci e delle opere pittoriche di Goya, rivisitandoli in chiave carnevalesca e individuandoli, a loro dire, come volontà di una "perpetua carnevalizzazione della società".

Ecco quindi i riferimenti all'ambiguità dei sessi in una continuità iconografica da Ribera a Rubens, il rapporto tra figure antropo- e zoomorfe, al limite tra travestimento e metamorfosi, o la sottile dialettica fra gioco e violenza, che porta alle riflessioni sui *Terribili effetti della guerra*.

La decisione di Goya di mettere in vendita le grandi serie dei suoi Capricci proprio nel Mercoledì delle Ceneri del 1799, l'ultimo giorno dell'ultimo carnevale del secolo, infrangeva la dialettica tra carnevale e quaresima, creando un linguaggio alternativo per un carnevale perpetuo e inaugurando un nuovo mondo, nel quale, ormai, solo *el sueño de la Razón produce monstruos*.

Un testo ricco, come le precedenti opere di Victor Stoichita, di argomentazioni metastoriche su momenti ritenuti cruciali nell'ambito della riflessione storico artistica, ma caratterizzato per la prima volta, forse grazie al contributo di Anna Maria Coderch, da un'indagine iconografica incentrata sull'opera di un singolo artista.

"La censura degli sbagli e dei vizi umani può essere oggetto della pittura"

Al volo d'uccello

Lucia Nuti

Daniela Stroffolino, *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, pp. 275, Lit 130.000, Salerno, Roma 1999

Il territorio dell'iconografia urbana è stato negli ultimi anni molto affollato da frequentazioni di diverso tipo e qualità, ma, come dimostra quest'ultimo contributo, può essere ancora fertile.

La struttura del libro è articolata in cinque capitoli, i cui titoli sono sufficientemente chiari nell'esplicitare i rispettivi contenuti: I. *Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*; II. *Esegesi critica di cinque trattati*, III. *Del modo di levare e torre in disegno le piante delle città*; IV. "*Il vero ritratto della città*"; V. *Nuove proposte per la lettura dell'immagine urbana. Un metodo di indagine al computer*. Sono accluse inoltre due appendici. La prima, funzionale al capitolo I, raccoglie schede contenenti la descrizione e l'immagine dei principali strumenti di misura; la seconda offre un'antologia dei cinque trattati sottoposti a esegesi critica.

Lo studio muove da un problema di fondo che è posto dalla stessa struttura del prodotto più originale del sedicesimo secolo nel campo della rappresentazione della città: la cosiddetta "veduta a volo d'uccello", definizione assolutamente impropria e ambigua, ma, purtroppo, ancora l'unica immediatamente comprensibile nella babele terminologica creata dai numerosi tentativi di classificazione per tipi.

Il fatto che quest'immagine si proponga come una emulazione della visione divina, uno sguardo aereo e onnicomprensivo sulla città, e che non fosse sperimentabile in quell'epoca dall'occhio umano, porta in primo piano la questione tecnica: attraverso quali strumenti e procedure si poté arrivare a un simile risultato?

Abbastanza sorprendentemente infatti le procedure complete non sono mai state compiutamente definite, nonostante la vastissima produzione di "vedute a volo d'uccello", alcune delle quali di grande valore estetico e commerciale, e soprattutto nonostante un'altrettanto vasta letteratura sul rilevamento topografico dove si trovano allusioni all'utilità degli strumenti di misura nella costruzione dei ritratti di città.

Daniela Stroffolino ricerca questo segreto tra le pagine dei trattati sul rilevamento e ci introduce nel mondo della misura, così come fu vissuto nel secolo sedicesimo nella convinzione di poter assoggettare al controllo umano lo spazio dell'universo e quello della tavola dipinta. Testi, tecniche e strumenti sono accuratamente esaminati e selezionati in base alla effettiva possibilità di impiego nel rilevamento. Passo dopo passo, con l'aiuto di altre fonti documentarie, sono ricostruite le procedure messe in atto per approdare alla realizzazione dell'immagine.

All'enigma di questo segreto non rivelato l'autrice fornisce la propria risposta nel capitolo quarto, sottoponendo infine al vaglio del computer alcune immagini campione per verificare le proprie conclusioni. L'approccio tecnico si rivela prezioso nel fornire conferme a ipotesi che erano state formulate intuitivamente, percorrendo altre strade. Che per realizzare questo tipo di immagine non vista si ricorse a un artificio che ebbe come base il rilevamento metrico della città. Che nell'immagine finita le regole, dettate da trattati e strumenti, sono continuamente alternate alle deroghe – nella scala, nell'orientamento, nell'angolo prospettico – in base a esigenze specifiche. E poiché non c'è neppure una regola nella deroga, nessun manuale può insegnarla. È l'abilità del disegnatore che trasgredisce e maschera, che deforma e ricompone. Si apre a questo punto un quesito ancora più stimolante per la storia della cultura visuale. Che cos'è il vero nella rappresentazione? È aderenza a un codice metrico o arbitrio individuale? È fedeltà al modello o inganno per l'occhio? ■

ESAGNALI

MINIMA CIVILIA

Sprechi di intelligenza

di Franco Rositi

Nel 1950, Luciano Liggio aveva appena venticinque anni ed era già il killer più lucido di cui Cosa Nostra disponesse in Sicilia (già a vent'anni, rubando camion, aveva mostrato di essere anche "svelto di testa" e poi avanti negli anni, sempre più, si rivelerà "fra le intelligenze più brillanti nella storia della mafia"). Intelligenza, lucidità, cervello sono da molti decenni gli attributi più ambiti per i capi della mafia. Vito Guarrasi, "emblema di quella grande borghesia isolana che ha fatto lo struscio alla mafia nell'illusione di governarla", poco prima della sua morte (1999) aveva predetto che lo avrebbero ricordato con due parole "molto siciliane": come un uomo "intelligente e chiacchierato". Nel 1978 un epitaffio poetico distribuito al funerale di don Ciccio Di Cristina, capo mafioso di Riesi, diceva, fra l'altro: "in lui virtù e intelligenza si sposarono felicemente".

Ecco solo poche citazioni estratte a caso dal grosso volume di Alfio Caruso, *Da cosa nasce cosa. Storia della mafia dal 1943 a oggi* (Longanesi, 2000). Altre se ne potrebbero aggiungere a mostrare non solo come i capi della mafia siano stati e siano abitualmente elogiati per il possesso di una mente lucida, ma anche come gli stessi cerimoniali di cortesia nell'incontro fra capi includano il reciproco riconoscimento di intelligenza. Lo stesso Caruso, il quale mantiene il vezzo di manifestare esecrazione per la mafia nello stesso tempo in cui la dipinge come abilissima e praticamente invincibile, è incline ad attribuire normalmente più testa ai capi mafiosi che ai loro oppositori, e perfino a correggere le opinioni diverse di chi si sia lasciato ingannare su questo punto: per esempio non si dovrebbe vedere pochezza di cervello nella rozzezza e nell'ignoranza di un boss come "Binnu" ("la vera *mente* della DC in Sicilia").

"Intelligenza, lucidità, cervello sono da molti decenni gli attributi più ambiti per i capi della mafia"

Al termine di settecento pagine il lettore di questa storia della mafia avrà forse accettato l'idea che al vertice di Cosa Nostra ci sia, se non una intelligénzia, una sorta di cupola degli ingegni. Ciò è conforme a una diffusa mitologia (romanzi, film, fiction televisiva). Del resto, se "l'egoismo aguzza l'ingegno" (Vladimir Jankélévic, *La menzogna e il malinteso*, Cortina, 2000), a maggior ragione il crimine organizzato dovrebbe richiedere enormi quantità di materia grigia.

Oppure, qualora si sia inclini a riservare al termine "intelligenza" un significato più alto, si potrà cercare di capire in che senso questo termine è usato. Una consultazione di Internet ci farebbe scoprire, accanto al centinaio di definizioni presenti in psicologia cognitiva, nozioni curiose del termine, per esempio in un articolo di Adriano Celentano in difesa di Adriano Sofri ("Il Corriere della Sera", 25 gennaio 1997): "L'intelligenza, quella vera, raggiunge il suo culmine quando non può fare a meno della verità. Una specie di schiavitù da cui la vera intelligenza non può sottrarsi": una definizione che merita di essere seriamente considerata e che certamente non sarebbe appropriata per i membri di una associazione di delinquenti.

Ma in tutti i casi, si acceda o non si acceda allo stereotipo del capomafia intelligente, la circostanza di questa particolare fortuna del termine nello squallido ambiente della furberia criminale dovrebbe far riflettere. Forse si nasconde un vizio del tutto moderno nel riferirsi alla "quantità" di intelligenza per differenziare i propri simili. Una volta l'intelligenza era innanzitutto una qualità della specie, o un dono di Dio riservato a tutti gli uomini. Si era diversi per saggezza, per esperienza, per moralità, per audacia ecc., ma non per intelligenza. Nella stessa figura dello sciocco doveva entrare, a fini di risarcimento, il sospetto di una furberia segreta, se non volutamente occultata. Ancora nel Settecento nell'aristocrazia inglese era abituale il sospetto per una dote, quella di essere *più* intelligenti, che sembra associata a inopportuni eccessi di attivismo (forse ci sono echi di tale diffidenza aristocratica ancora nella letteratura umoristica inglese del Novecento, per esempio in Georges Mikes. Penso anche, come esempio di una diffidenza non aristocratica, a un passo del nostro Beniamino Placido: "L'intelligenza è una dote naturale diffusissima, e un po' sospetta, volgare a volte: come l'abilità dello spadaccino").

"L'intelligenza è una dote naturale diffusissima, e un po' sospetta, volgare a volte"

Forse l'apologia dell'intelligenza come dote che fonda un ordine gerarchico è fra i vizi peggiori della modernità. Comunque il tema meriterebbe qualche ricerca storica e sociologica. Non mi risulta che qualcosa di analogo alle *performances* saggistiche di Robert Musil (*Sulla stupidità*, 1937; Mondadori, 1986) e di Carlo M. Cipolla (*Le leggi fondamentali della stupidità umana*, 1988) sia stato scritto anche sul problema di quando, come, dove si sia diffusa l'abitudine di elogiare qualcuno come intelligente e di offendere qualcun altro come stupido. Certamente c'è oggi a questo riguardo una grande varietà fra i gruppi sociali (perfino fra le diverse tradizioni accademiche) e fra le stesse nazioni. E c'è anche grande varietà in quel che potremmo chiamare la "posa" dell'intelligenza (esibire ingegno acuto, mettersi in posa nello strenuo atto di pensare ecc. Ci sono per esempio tradizioni accademiche che ostentano più intelligenza di altre; forse i più umili e i più assennati sono gli storici). Dovremmo anche capire da cosa traggono origine queste differenze. Fin da ora potremmo porre qualche ipotetica relazione fra una civiltà che chiama tutti ad avere successo e questo vizio moderno di trovare gli uomini diseguali soprattutto per intelligenza (cosicché anche i più ricchi sono da considerare più intelligenti).

Chiamo comunque "vizio" questa attitudine perché alcune sue conseguenze sono davvero incresciose. Forse a molti è capitato di sperimentare persone o ambienti (talora non dotati di particolare vis intellettiva) per i quali perfino eccessi di malvagità, propria o altrui, non sono degni di destare neppure meraviglia, mentre il peggiore e più esecrabile nemico è la stupidità. Oppure si rifletta sul caso, tutto nostrano, dei due ultimi presidenti del consiglio del Parlamento italiano: per entrambi la lode più diffusa, anche se con alcune variazioni, è quella di essere intelligenti. Probabilmente D'Alema e Amato sono molto intelligenti. Ma cosa c'è di sensato nel pensarli da questo punto di vista?

Nel testo di Musil, che tratta la stupidità con una indulgenza che è purtroppo del tutto ignota al testo di Cipolla, così, fra l'altro, si legge: "Chiunque voglia dire oppure ascoltare con profitto una cosa qualunque a proposito della stupidità, deve presupporre di non essere egli stesso stupido. Perciò egli ostenta la sua intelligenza, benché generalmente ciò sia considerato un segno di stupidità". Ma a questa sorta di paradosso rovesciato del mentitore la nostra proposta di riflessione è capace di sfuggire: non ci siamo chiesti cosa sia l'intelligenza (o cosa sia la stupidità), ma perché sia proprio questa dote a occupare così tanto la moderna, reale o immaginata, ricerca del valore.

Un anno all'Argentina di Martone

Il sogno di un teatro disgustato dai fasti

di Ferdinando Taviani

Mi è stato chiesto un parere sul nuovo Teatro di Roma, che a partire dal 1999-2000 è diretto da Mario Martone. Questo teatro fa molto parlare di sé. Non ho lo spazio per dilungarmi in quell'esercizio retorico d'un colpo al cerchio e un colpo alla botte che pare dia ai lettori l'effetto di imparzialità, e quindi per essere imparziale debbo tenermi a ciò che a me pare essenziale. L'essenziale è che al Teatro di Roma sta succedendo qualcosa di strano e perciò d'arrischiato: il prevalere del buon senso.

Non si vendono quasi più abbonamenti, ma tessere che permettono di acquistare, secondo diverse prezzature, un numero prestabilito di biglietti fortemente scontati, che non impongono scelte obbligate. Sono andate a ruba. Si ottengono prezzi molto contenuti e contemporaneamente gli incassi aumentano.

Non ci sono più programmi di sala per i singoli spettacoli, ma una seria rivista bimestrale di cultura ("La porta aperta", poco meno di 150 pagine, 12.000 lire, a maggio è già uscito il quinto numero) che comprime in poco spazio tutte le informazioni necessarie, e per il resto usa bene la propria carta, alterna interviste e documenti, costruisce attorno al cartellone un contesto in cui la città, i quartieri, frammenti del passato restituiscono il senso di una continuità basata sulla concretezza dei luoghi e delle persone. La rivista grava sul bilancio meno dell'insieme dei programmi di sala, e in compenso sostituisce la normale eleganza di propaganda con un po' di buona qualità.

Nella programmazione non si fanno "scambi" (è un'infrazione grave rispetto agli usi correnti), cioè non vengono ospitate le produzioni di altri teatri affinché garantiscano in cambio una tournée alle produzioni del Teatro di Roma.

L'istituzione teatrale viene messa al servizio di solide e preesistenti relazioni di lavoro, dando per scontato che non sono le produzioni dei singoli spettacoli, ma la continuità d'esperienza e di ricerca delle personalità e delle aggregazioni artistiche a costituire il fondamento dell'arte e della cultura della scena.

Analizzando il cartellone si scopre che i diversi spettacoli e le differenti iniziative non hanno in comune una tendenza di genere o di stile, ma il fatto d'essere frutto di esperienze artistiche, alcune celeberrime, altre meno note, nazionali o internazionali, tutte caratterizzate dall'indipendenza rispetto ai sistemi teatrali d'appartenenza. Esperienze, cioè, che han saputo crearsi un mondo, guadagnandosi il diritto all'esistenza per forza propria, attraverso un modo personale di legarsi agli spettatori.

"Martone e i suoi collaboratori credo si stiano facendo molti nemici"

Alcuni spettacoli sono piaciuti a tutti o quasi. Altri hanno diviso il pubblico e le opinioni. Alcuni possono essere registrati dalle cronache come successi, altri come insuccessi. Ma gli insuccessi sono organici alla cultura teatrale, alla sua vita e alla sua continuità. Si può persino affermare che essa è sempre dipesa anche dal buon uso degli insuccessi. Il problema centrale, infatti, non sta nelle polemiche dei gusti, ma nella sotterranea lotta fra il teatro che tenta di resistere e persistere e il teatro asservito alla sua condizione effimera. Oggi, in particolare, non si può far finta di non sapere che convivono, in Italia, due ecosistemi teatrali: quello di coloro che accedono alle sovvenzioni per riuscire a fare il proprio teatro; e quello di coloro che invece fanno teatro per accedere alle proprie sovvenzioni. Sembra un gioco di parole, e invece definisce il sottotesto sordo delle concorrenze teatrali. Per questo sottolineo "buon senso", perché nella cerchia dei teatri, forse più che altrove, il buon senso si oppone al senso comune, procura nemici, rischia di smascherare l'impalcatura di simulazioni che nasconde il vuoto culturale sovvenzionato.

Gli spettatori di questa prima stagione del nuovo Teatro di Roma si rendono conto che in realtà essa non propone solo spettacoli che possono piacere o non piacere, ma un modo di pensare i mutamenti e le potenzialità del teatro. Anche fisicamente il Teatro Argentina, con il suo rosso e il suo oro, viene messo in azione. Nel *Tartufo* di Molière, regia di Toni Servillo, per esempio, attori e spettatori stanno chiusi in palcoscenico, e la grande sala con i palchi e i lampadari funziona, nella scena finale, da sfondo regale e vuoto. Nell'*Edipo Re*, regia di Mario Martone, la platea è occupata dal bivacco d'un coro extracomunitario, gli spettatori si affacciano dalle gallerie dei palchi e i grandi e solenni vuoti del palcoscenico sono la reggia di Tebe. Non è la prima volta che il Teatro

Argentina viene usato in maniera anticonvenzionale, sfruttando le sue molteplici potenzialità. Così come non è la prima volta che un teatro stabile apre nuovi spazi in zone della città lontane dalla sua sede istituzionale. Ma ora accade che vengano erosi i confini di genere e gerarchia, fra spettacoli sperimentali e spettacoli "tradizionali", fra spazi centrali e decentrati. All'Argentina vanno, per esempio, la Raffaello Sanzio, Giorgio Barberio Corsetti, Carmelo Bene, Marco Baliani, Pina Bausch, Eimuntas Nekrosius, l'*Amore delle tre melarance* del Laboratorio teatrale integrato "Piero Gabrielli", nel quale lavorano ragazzi "normali" e ragazzi portatori di handicap. Intanto, nel vasto terreno del "Teatro India" (zona del gasometro, ai bordi del Tevere, vicino alla stazione Ostiense, magazzini che appartennero un tempo alla Mira Lanza, velocemente acquisiti dal Comune, velocemente adattati ad accogliere il teatro) c'è Shakespeare e Marivaux; vi lavorano Carlo Cecchi, Peter Sellars, Marco Bellocchio, Claudio Morganti. Ed è stato abitato, per più di un mese, dalla fine d'aprile a tutto maggio, dall'Odin Teatret, con l'intera rosa dei suoi spettacoli, i seminari e le dimostrazioni di lavoro, i baratti culturali con le associazioni del luogo. L'Odin è stato lo strumento per trasformare il Teatro India in un villaggio del teatro, con sale piene dalla mattina alla sera, gremite da un pubblico internazionale e di quartiere.

Non intendo ricapitolare l'intera attività del Teatro di Roma, desidero solo mostrare come esso realizzi concretamente l'idea di una civiltà teatrale che reagisce con la forza del suo artigianato alle solennità della cultura celebrata.

Poiché funziona, immagino che avrà vita dura. Si dice che le istituzioni finiscono per fagocitare l'indipendenza. Ma è pur vero che un'istituzione teatrale, per importante che sia, resta comunque defilata rispetto alle grandi manovre di potere. Non è il carattere istituzionale delle istituzioni teatrali, mi pare, a rendere difficili le avventure del buon senso. Semmai le fa pericolanti, per chi vi lavori con la voglia di spingerle oltre i propri limiti, il fatto d'essere facilmente appetibili, conquistabili con colpi di mano la cui risonanza è tutto sommato fievole. Non le minaccia la prepotenza, ma l'indifferenza dei responsabili della cosiddetta politica culturale, e quindi la facilità con cui a essi conviene farsi influenzare da quei clienti spesso artisticamente disastrati, indifendibili ma non indifesi, che diventano forti proprio a causa di ciò che li fa deboli: la loro pugnace presenza tra i funzionari e gli uffici stampa invece che tra gli spettatori.

Martone e i suoi collaboratori credo si stiano facendo molti nemici. La loro prima stagione è ancora in corso e hanno già raggiunto alcuni dei più importanti obiettivi sempre sbandierati dai teatri stabili e quasi mai concretizzati: rinnovamento del pubblico, aumento degli spettatori e degli incassi, contenimento dei prezzi, presenza e diffusione sul territorio, apertura di nuovi spazi. Questi obiettivi, il nuovo Teatro di Roma, più che raggiungerli, li attraversa, puntando a qualcosa d'altro. Non sono fini a se stessi. Al di là si intravede il sogno d'un teatro disgustato dai fasti, capace di tenere i piedi per terra e di spaziare con lo sguardo. Un teatro non "civico", semplicemente civile. Non so se lo lasceranno durare.

Non di parola

La nuova scena italiana

La *Nuova scena italiana* a cui Stefania Chinzari e Paolo Ruffini intitolano un loro utile libro di recente uscita (pp. 234, Lit 24.000, Castelvecchi, Roma 2000) è il "teatro non di parola" sviluppatosi verso la fine degli anni ottanta a partire dall'esperienza di gruppi come Magazzini, Compagnia teatrale Giorgio Barberio Corsetti, Teatro Valdoca, Le Albe, Laboratorio Teatrale Settimo, Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, Teatri Uniti, ecc., in un percorso che, a parere dei due autori, ha trovato il suo coronamento nell'attività della Societas Raffaello Sanzio. È infatti proprio in un suo spettacolo, *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco*, presentato il 10 gennaio del 1992 al Comandini di Cesena, che viene individuato "il fulcro, la fonte" del teatro a venire: un teatro che pone al centro una messa in scena estrema dei corpi e la radicalità della ricerca drammaturgica, in un'ipercoscienza teorica del proprio lavoro fondata sull'assiduità con autori come Artaud e Bataille, Bacon e Beckett, Foucault e Deleuze, Baudrillard e Virilio.

Chinzari e Ruffini raccontano la storia di questo teatro con una ricca serie di schede monografiche, alcune considerazioni generali, alcune "teatrografie" e "videografie" (non di tutti i gruppi presi in esame), e un elenco di festival e rassegne, tratteggiando così un vero e proprio canone del teatro contemporaneo: Lenz Rifrazioni, :riflessi, Teatro Reon, Infidi Iumi, Teatro del Lemming, Motus, Teatro Clandestino, Accademia degli Artefatti, Gruppo di Lavoro Masque Teatro, Fanny & Alexander, Teatro Aperto, Terzadecade, Tanti Così Progetti, Segnalemosso, Compagnia il Pudore Bene in Vista, Laminarie, La Nuova Complesso Camerata, Daria De Florian, Aura Teatro...

Nella prefazione Goffredo Fofi individua ancora una volta nel teatro (e nel fumetto) la parte più viva e stimolante della cultura italiana (gli altri sono definiti "tutti figli di mamma, di televisione, di Stato assistenziale, di degradato codice universitario, solo capaci di imitazione e di riporto"), e lamenta in questo libro una certa manica larga: "L'operazione successiva dovrà essere quella di scelta di certi percorsi su altri, anche, perché no?, contro altri".

(N.G.)

NALI

Giacopini, Max e la politica

Uscite di sicurezza da uno sporco mondo

di Norman Gobetti

Il numero di giugno di "Max", quello con Asia Argento in copertina, è dedicato all'ecologia. È il "numero tradizionalmente dedicato a un tema sociale", si dice nell'editoriale sotto la fotografia di un bambino nero dal ventre dilatato e il corpo devastato. Intanto, da qualche tempo è uscito *Una guerra di carta. Il Kosovo e gli intellettuali* (pp. 154, Lit 20.000, elèuthera, Milano 2000) di Vittorio Giacopini. Sia l'uno che l'altro parlano di etica e comunicazione, di cosa fare di fronte al male politico che ci circonda. Sono esercitazioni intorno allo stesso tema, si potrebbe addirittura dire che se esistesse una barricata sarebbero schierati dalla stessa parte, ma propongono approcci agli antipodi tra loro.

Una guerra di carta è un libro disgustato, nato da un rabbioso senso di impotenza e animato da una ripugnanza ossessiva e metodica. Giacopini ritorna sui due mesi e mezzo di guerra della Nato in Serbia nella primavera del 1999. Sembrano già molto lontani. Le sensazioni provate allora sbiadiscono, e si perde facilmente la memoria delle parole dette e ascoltate in quei cento giorni. Eppure, ricorda Giacopini, per molti è stato un periodo tormentato. Si sentiva il bisogno di prendere una posizione, e spesso non era facile sentirsi dalla parte giusta. In un certo senso non era mai stato così difficile; forse per la prima volta in modo così eclatante si provava la sensazione che le parole della politica non facessero presa, cambiassero di segno a vista d'occhio, si rivoltassero contro chi le usava mostrando un volto ambiguo e imprevisto. Naturale che siano stati soprattutto gli intellettuali a patirne, a fare male e poco il proprio lavoro (che, dice Giacopini, consiste in una sola cosa: "dire la verità al momento giusto"), talvolta a dare di sé uno spettacolo indecente. In fondo però – è questa l'idea intorno a cui si costruisce il libro – non rischia poi molto l'intellettuale che scrive sulle effimere pagine di quotidiani e settimanali. Può spararle grosse, tanto il tempo passa, e chi se ne ricorda più. Ma, così ragiona meditando vendetta Giacopini, forse basterebbe raccogliere con pazienza articoli e trafiletti, conservarli, e poi montarli in un libro con sguardo ironico e feroce, e questo sarebbe di nuovo un atto politico, un gesto di resistenza.

Questo gesto di resistenza è appunto *Una guerra di carta*, antologia maligna in cui dà quasi sempre pessima mostra di sé un impressionante numero di scrittori e giornalisti, politici e filosofi, professori e *maîtres à penser*. In ordine di apparizione: Walter Veltroni, Valerio Magrelli, Maurizio Maggiani, Mario Luzi, Francesco Biamonti, Gustaw Herling, Dario Fo, Enzo Biagi, Eugenio Scalfari, Susanna Tamaro, Pietro Citati, Erri De Luca, Giorgio Bocca, Alberto Arbasino, Guido Ceronetti, Ferdinando Camon, Nicola Matteucci, Daniel Goldhagen, Barbara Spinelli, Daniel Cohn-Bendit, Enrico Deaglio, Paolo Hutter, Enzo Bettiza, Mario Pirani, Angelo Bolaffi, Angelo Panebianco, Ernesto Galli della Loggia, Paolo Guzzanti, Marcos, Luciano Canfora, Alberto Asor Rosa, Rossana Rossanda, Pietro Ingrao, Norman Mailer, Lucio Caracciolo, Massimo Cacciari, Norberto Bobbio, Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Alberto Abruzzese, Marino Niola, Carlo Bo, Gianni Vattimo, Umberto Eco, Vittorino Andreoli, Luigi Cancrini, Umberto Galimberti, Massimo Ammaniti, Michele Serra e, ultimo ma principalissimo accusato, Adriano Sofri. Le parole scritte da ognuno di loro nei giorni di guerra vengono soppesate e analizzate al microscopio con fare impietoso e con una massiccia dose di ironia. Un'ironia di anarchica memoria ("Una risata vi seppellirà") in cui l'autore individua la sua "uscita di sicurezza", il centro di gravità intorno a cui costruire un discorso di critica radicale che appare sempre più arduo. E l'ironia di Giacopini a tratti è davvero efficace, specie quando esaspera i toni con un falsetto isterico e irresistibile (parlando di un articolo di Bocca: "*Quelle guerre così diverse* è un pezzo da duro, un articolo tosto, molto macho"); a volte invece sembra un po' troppo facile: rischia di ricalcare gli stessi stilemi del giornalismo deteriore su cui intenderebbe puntare il dito accusatore.

"L'incarnazione stessa del pensiero orgoglioso di essere in contraddizione con se stesso"

Giacopini cammina in equilibrio su una corda. Sotto di lui si estende il paludoso oceano della comunicazione postmoderna, in cui vale tutto e il contrario di tutto. L'intellettuale critico tenta, solitario, con sforzo titanico, di librarsi al di sopra della massa degli altri intellettuali. Di pensarsi diverso. In quell'oceano invece "Max" si tuffa ogni volta con inesausto entusiasmo. "Max" si presenta anzi come l'incarnazione stessa del pensiero orgoglioso di essere in contraddizione con se stesso. La logica di "Max" è semplice e inattaccabile. "Max" non è il diavolo, perché "Max" ne sa sempre una più del diavolo. Impossibile sorprenderlo in una posizione, "Max" è in perenne movimento. Al

gioco delle belle statuine praticato da Giacopini "Max" non ci sta.

"Esiste qualche detersivo (ecologico, naturalmente) in grado di pulirci la coscienza? No, purtroppo. C'è tuttavia un'altra possibilità: quella di impegnarsi in qualcosa che sia al tempo stesso un segnale e un'azione concreta. Quest'anno aiutiamo il *Wwf*", così l'editoriale. E più avanti: "Ma il fatto di sentirsi più buoni non cambia il carattere di *Max*. Anche questo mese siamo qui per sorprendervi (...) scoprirete (speriamo) che anche un numero dedicato a un tema scomodo e difficile può essere divertente". Seguono il servizio su Asia Argento (un suo racconto inedito, un'intervista e un servizio fotografico), la sezione musicale e quella cinematografica, e poi le 150 pagine dello speciale *Sporco mondo*. "Max" e il Wwf innanzitutto invitano i lettori a partecipare di persona l'8 luglio al blocco navale delle Bocche di Bonifacio per impedire un passaggio di petroliere. Due articoli spiegano il perché: Giorgio Levi racconta le conseguenze dell'affondamento della petroliera Erika al largo della costa Bretone, e Manuela Florio descrive il "paradiso naturale" da salvare.

"Max riesce a farci provare nello stesso tempo l'estasi del giusto e la modestia del reo confesso"

Il tono è già chiaro: tenere insieme spettacolo (belle fotografie, frasi a effetto), informazione e azione. L'*azione politica*. A questo proposito "Max" non si lascia prendere dal disfattismo dell'intellettuale rassegnato (ma neanche dall'ideologia dell'impegnato; l'editoriale avverte: "Sappiamo bene che la verità e la ragione non stanno mai da una sola parte"). Le possibilità per uscire dal senso di impotenza sono molteplici: comprarsi la maglietta *Sporco mondo* indossata per il giornale da un buon numero di testimonial d'eccezione (il testo sulla maglietta recita: "discariche razzismo doping cibi transgenici intolleranza ecomafie nucleare corruzione integralismo violenza vivisezione petrolio smog deforestazione – sporco mondo io non inquino"), finanziare il Wwf o Greenpeace, diventare un *rainbow warrior*, fotografare come Salgado "il mondo degli sfruttati e degli oppressi" (o almeno andare a vedere la sua mostra al Quirinale dal 29 giugno al 3 settembre), denunciare come Wes Craven le aberrazioni della scienza attraverso i film dell'orrore (o almeno andare a vedere i suoi film), indagare su Ustica (o almeno farci uno spettacolo su come Paolini e Del Giudice, o almeno andare a vedere lo spettacolo a Bologna il 27 giugno), lavorare per l'Unicef come Julia Roberts (o almeno non sottovalutarla, dato che ha "il carisma della diva e l'impegno dell'ecologa"), tenersi informati via Internet (e, naturalmente, via "Max") su nucleare traffico ecomafia integralismo cibi transgenici rifiuti uomini & cani razzismo elettrosmog vivisezione doping armi. Ma soprattutto, se si ha la fortuna di essere un pubblicitario, produrre pubblicità "verdi" come quelle a cui sono dedicate le pagine centrali del giornale.

Ed è proprio in queste tredici pubblicità che, grazie alle straordinarie doti di sintesi e di intensità del linguaggio dei creativi, il confliggere e consustanziarsi dei piani raggiunge, nello stile delle campagne Benetton curate da Toscani, un apice vertiginoso: dalla semplice scritta nera in campo bianco "Campagna ecoillogica (questo giornale non usa carta riciclata)" ai tre chirurghi che mostrano un bambolotto appena estratto dal ventre materno (con scritto: "Ninna nanna ninna o / Questo bimbo a chi lo do / Lo darò agli esperimenti / Dei vitelli con tre denti / Lo darò ai pesticidi / Lo darò alle clonazioni...", e in basso: "Se non siamo ancora quello che mangiamo, lo saremo presto"). Questo cuore pulsante di "Max" riesce davvero a farci provare nello stesso tempo l'estasi del giusto e la modestia del reo confesso. Tanto più che, a seguire, arriva "la penna più arrabbiata della stampa quotidiana italiana", cioè Mario Giordano, a dire appunto il contrario di tutto quanto detto fino a quel momento. Gli "ecocatastrofisti" esagerano sempre, non fanno che prendere cantonate e si impegnano solo per farsi belli di fronte a se stessi. E se avesse ragione lui?

Mentre ci si medita si può passare ai successivi, più tradizionali servizi dedicati a divi e dive: David Duchovny, Natalie Kriz, Richard Ashcroft e Francesco Priori. Si conclude con le rubriche.

Restano le pubblicità vere, quelle che pagano, quelle di vestiti, biancheria intima, occhiali, scarpe, profumi, orologi, carte di credito, liquori, costumi da bagno, dentifrici, cellulari, vacanze, prodotti di bellezza, caramelle, stazioni radio, rimedi per la "disfunzione erettile", birre, siti internet, ma anche compagnie aeree (Alitalia, British Airways), pneumatici (Yokohama, BFGoodrich), moto (Aprilia, Ducati, Yamaha, Malaguti, Piaggio, Honda, Peugeot) e automobili (Bmw, Honda, Renault, Alfa Romeo, Mazda, Chrysler, Hyundai).

Giacopini e "Max" rispondono alle stesse domande, ma con strategie opposte. Giacopini è tristemente ironico, "Max" è euforicamente indignato. Giacopini vede trabocchetti dappertutto, "Max" non ha paura di niente. Giacopini cerca di inchiodare l'interlocutore alle sue responsabilità, per "Max" il gesto che conta, quello che fonda tutto e in cui tutto ritrova un suo insignificante senso, è uno solo e sempre identico: "Voltate pagina". Giacopini non si stanca di domandarsi che cos'è l'impegno, e nel frattempo è incerto sul daffarsi, Max non ha dubbi: bisogna lottare. L'8 luglio alle Bocche di Bonifacio ci sarete anche voi, "con barche, pedalò e gommoni"?

Un'inchiesta sui massacri in Algeria

An inquiry into the algerian massacres, pubblicato dalle edizioni Hoggar di Ginevra, è un viaggio doloroso al fondo della notte cupa e tragica in cui l'Algeria e la sua *ville blanche* sono sprofondate dopo il 1992. 1470 pagine, con una lunga prefazione di Noam Chomsky, in cui sono raccolte con minuzia le testimonianze sulle violazioni dei diritti umani che in questi otto anni di conflitto hanno investito gran parte della popolazione civile.

Il libro, curato da un gruppo di giuristi svizzeri, è diviso in sei capitoli, che affrontano, oltre al tema dei diritti umani articolato attraverso le denunce dei sopravvissuti e una cronologia dei massacri, anche il modo in cui la comunità internazionale ha gestito la crisi algerina. Le capitali europee si sono distinte per vari e successivi esercizi di equilibrismo per evitare di inimicarsi il regime di Algeri, sempre pronto ad accusare di "ignobile ingerenza" chiunque proponesse uno sbocco negoziale alla guerra in corso nel paese.

Un ampio settore del volume, che raccoglie testi in inglese e francese, è dedicato al diritto algerino, in cui non esiste alcuna specificazione giuridica che permetta di condurre efficacemente le inchieste sulle stragi. In Algeria il termine "massacro" trova purtroppo spazio nel linguaggio comune, ma non vi è di esso una definizione giuridica rigorosa, e lo Stato si accontenta di imputare piuttosto genericamente le stragi al "terrorismo".

L'obiettivo principale di questo lavoro monumentale è puntato sulle violenze compiute dal regime di Algeri, con la spietata *guerre à la guerre* condotta dagli *éradicateurs* falciando con violenza i civili sospettati di simpatizzare per i movimenti islamici. È certo questo il limite del libro, che si occupa solo di una delle due parti di un conflitto lungo e ancora ben lontano da una soluzione. Il testo tuttavia rimane prezioso perché in esso per la prima volta trovano voce in maniera organica le tragedie che i civili algerini hanno dovuto sopportare, e il dito è chiaramente puntato sulle responsabilità di una classe dirigente composta in massima parte dai membri di un apparato militare capillarmente diffuso nella società algerina e desideroso di non perdere i propri privilegi.

La pubblicistica internazionale, in primo luogo francese e britannica, ha cominciato anni fa a porre la questione nei termini di "Chi uccide chi?". Troppe coincidenze, troppe ambiguità seguite poi da ammissioni di collusioni con la guerriglia armata hanno creato un'aura di sospetto intorno ad alcuni settori degli apparati di sicurezza e dell'esercito algerino. Nel libro hanno ampio spazio le inchieste condotte da Amnesty International, che mettono in rilievo come la maggior parte dei massacri sia avvenuta intorno alla capitale, in una delle aree più militarizzate del paese e in prossimità di caserme dell'esercito e sedi delle forze di sicurezza.

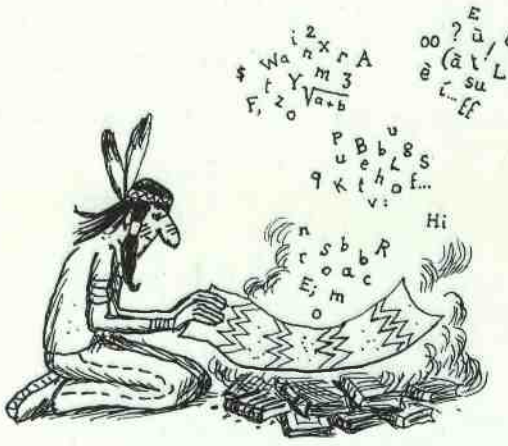
Per chiarire l'escalation dell'orrore è opportuno analizzare le dinamiche ricorrenti di questo tipo di violenza, e il libro lo fa distinguendo, nel caso algerino, due tipi di massacri. Da un lato quelli che colpiscono un preciso nucleo di insediamento, e che sono un modo per incidere specificamente, anche a livello politico, su un territorio. Dall'altro quelli che colpiscono alla cieca, allo scopo di produrre uno stato di ansietà e disorientamento generale.

Lo spaesamento, in Algeria, è stato alimentato dalla comparsa di nuovi attori nella macabra commedia in corso. A metà aprile del 1998 due quotidiani schierati con gli *éradicateurs*, "Liberté" e "El Watan", rivelarono in una serie di articoli che le milizie di Relizane e Jdioua, armate dal regime, erano responsabili di massacri e ricatti alla popolazione locale. Poco dopo i sindaci delle due cittadine, leader delle rispettive milizie, furono accusati di complicità con le violenze commesse e arrestati. La televisione nazionale, in mano alle colombe del regime, seguì con attenzione la vicenda, e numerosi osservatori internazionali interpretarono questi avvenimenti come un riflesso delle lotte di potere tra i conciliatori, disposti a un dialogo con gli islamici, e gli *éradicateurs*, in grado di controllare milizie le cui forze erano stimate in quegli anni in almeno duecentomila uomini. Fu l'inizio per l'Algeria di uno scontro aperto attraverso i media fra le due anime del governo.

Molte delle testimonianze contenute nel volume provengono dalla viva voce di chi è scampato a carneficine come quella del 22 settembre del 1997 a Benthala, un piccolo centro alla periferia sud di Algeri, posizionato nella tristemente famosa piana della Mitidjia, dove i gruppi dei Gia hanno trovato rifugio per colpire con rapide azioni la capitale. Dalla lettura del libro emerge chiaramente come in quel caso l'esercito abbia fiancheggiato i gruppi islamici nel compiere la strage, creando posti di blocco per impedire agli abitanti dei villaggi vicini di soccorrere gli abitanti della cittadina aggredita. Una caserma dell'esercito regolare si trovava in effetti a meno di cinquecento metri dal luogo del massacro, e molte testimonianze concordano sul fatto che un elicottero volteggiasse sull'area in piena notte. Il regime di Algeri non ha mai fornito spiegazioni sulla vicenda, limitandosi a fornire il bilancio ufficiale delle vittime: 85 civili, tra cui donne e bambini. Le cifre riportate nel libro, basate sulle denunce degli abitanti di Benthala, sono però molto più alte: almeno 417 vittime, finite per la maggior parte in fosse comuni.

Ambiguità, sospetti, strane coincidenze

di Cristina Artoni



"Alcuni magistrati passeranno alla storia come macellai, non come giudici"

Oltre a costituire un documento insostituibile sulle violazioni dei diritti umani, il testo esprime una condanna politica assai netta contro la magistratura, che ha troppo spesso chiuso gli occhi sulle enormi contraddizioni di questa guerra. "Sono stati commessi crimini giudiziari – scrive l'avvocato Ali Yahia –, gente innocente è stata condannata con severe sentenze, e molte sono state le condanne a morte. Questa rimarrà una macchia indelebile nella storia della giustizia del paese. Alcuni magistrati passeranno alla storia come macellai, non come giudici".

Negli ultimi sette anni nel paese migliaia persone sono state internate in centri di detenzione senza aver avuto la possibilità di difendersi davanti a una Corte di Giustizia. Finora si è a conoscenza di almeno diciassettemila arresti, ma il Fis ha parlato di trentaquattromila persone deportate e incarcerate nei campi del Sahara, nel sud del paese. I casi di sparizione di civili rappresentano uno degli aspetti più inquietanti di questo conflitto. Finora i *desaparecidos* algerini sono diecimila, per almeno quattromila dei quali è stata presentata regolare denuncia alla autorità giudiziaria. La maggior parte degli scomparsi è costituita da uomini di età compresa tra i diciassette e i sessanta anni, prelevati nel cuore della notte dalle proprie abitazioni e caduti nell'oblio. Tuttavia il regime si rifiuta di riconoscere la gravità del fenomeno, impedendo qualsivoglia inchiesta internazionale.

Interi quartieri di Algeri, dalla Casbah a Bab el-Oued, sono stati svuotati sistematicamente della popolazione maschile. I testi qui raccolti delle denunce sporte dai famigliari dei *desaparecidos* sono uno spaccato della tragedia di un intero popolo. Leggendoli sembra di sentire le loro voci, come un urlo soffocato. Chi vuole intraprendere questo viaggio è avvertito, è un percorso difficile.

Babele: Osservatorio sulla proliferazione semantica

Socialismo, *s.m.* È anche grazie agli studi di Franco Venturi prima (anni sessanta), e di Giorgio Spini poi, che sappiamo molte cose, quasi tutto credo, sulle origini della parola "socialismo". Di Spini si veda, tra altri interventi, il gran libro su *Le origini del socialismo*, Einaudi, 1992 (cfr. "L'Indice", 1993, n. 2). La faccenda, a quel che pare, ebbe inizio nel 1753 con uno scritto teologico-apologetico noiosissimo, pubblicato in latino, a Regensburg, dal monaco benedettino Anselm Desing. Il titolo era uggiosamente interminabile: *Juris naturae larva detracta compluribus libris*, ecc. ecc. L'obiettivo polemico del brav'uomo erano appunto i "socialisti" ("*socialistae*"), vale a dire i sostenitori dell'immanenza di una legge di natura che rendeva possibile un volontario e luciferino contratto politico tra gli uomini, i quali, dunque, vivevano in società non perché ispirati dalla *christiana religio* e dal conseguente diritto divino, ma perché si consideravano blasfemi fabbri del proprio destino. Nei 1764, un altro buon frate, tale Ferdinando Facchinei, usò la parola in questione ("socialista"), in lingua italiana, come sinonimo di "rousseauiano", per denunciare, a Venezia, un libretto appena uscito anonimo a Livorno e destinato ad avere qualche eco, oltre che a dare in seguito una certa notorietà al suo autore: *Dei delitti e delle pene*.

La parola nacque così con un significato negativo. Le cose cambiarono a partire dal 1822, in Inghilterra, dove il termine "*socialist*", collegato agli effetti della rivoluzione industriale, cominciò a essere usato, nell'ambiente dei seguaci di Robert Owen, per definire, il militante della questione sociale. Nel 1831, per merito di Alexandre Vinet, teologo protestante di Losanna che flirtava con i sansimoniani, fu la volta, in lingua francese, del sostantivo "*socialisme* ". L'invenzione lessicale passò allora quasi inosservata, tanto è vero che un altro personaggio, che era stato anch'esso sansimoniano, il più celebre e più radicale Pierre Leroux, credette di esserne stato il fabbricatore per avere proposto la parola nel 1833 come sinonimo di quel principio cooperativo che doveva redimere una società diventata "una mischia paurosa, dove i più soccombono".

Attenuatasi la presenza negli anni cinquanta del XIX secolo, sin quasi all'eclisse, del termine "comunismo", diffusissimo negli anni quaranta, il "socialismo" dilagò rapidamente in tutto il mondo. Consociatosi con "operaio", e ancor più con "democratico" (trasformandosi in "socialdemocratico"), il termine "socialista", nell'ultimo scorcio del secolo, divenne l'aggettivo qualificativo preminente all'interno dei nomi che si davano, in Europa e nei mondo, i partiti del proletariato. Nel XX secolo, che vide anche un fascismo "nazionalsocialista", si pretese, nell'Urss, che il "socialismo" fosse diventato una realtà. In età brezneviana, tuttavia, ci si accontentò di aver conseguito quel che veniva definito "socialismo reale", l'unico cioè possibile. Non restò molto tempo per elaborare altre variazioni sul tema. Né sembra oggi, nel lessico giornalistico corrente, che il termine alluda a qualcosa che non sia la mera presenza dei partiti che ne portano il nome.

BRUNO BONGIOVANNI

Il potere algerino non vuole la pace

Intervista a Selima Ghezali

Scrittrice e giornalista, Selima Ghezali è stata direttrice del settimanale algerino di opposizione "La Nation", ora costretto alla chiusura. Nel 1997 le è stato assegnato il premio Sacharov per la pace. Il suo ultimo libro è Les Amants de Shahrazad *(Éditions de l'Aube, Paris 1999).*

***Les Amants de Shahrazad* è stato scritto nel corso del 1998, a cinque anni dall'inizio della guerra civile in Algeria e a ridosso del biennio 1997-98, quello che fece registrare i più gravi massacri...**

"È stato uno degli anni più duri della mia vita, in effetti. Dopo quello che abbiamo vissuto non siamo più gli stessi. È come se dentro di noi fossimo divisi tra una vita precedente ai massacri e una posteriore. In quel libro ho voluto parlare di una famiglia catturata dalla nostra storia di oggi, dentro questa guerra. Una famiglia normale algerina, in cui ci sono islamici e anti-islamici, ci sono dei militari e ci sono soprattutto esseri umani che hanno differenti convinzioni intellettuali, filosofiche e politiche".

Si può dire che il romanzo risponda alla necessità di raccontare la situazione nel suo paese?

"Precisamente. Nell'ambito del discorso politico le parole possono essere scippate, svuotate del loro senso, ribaltate nei significati. Basta guardare la gente che partecipa alla guerra e la alimenta, o che parla di pace senza preoccuparsi di che cosa significhi. I politici sono sempre meno vincolati alle parole che usano, non sentono obblighi nei confronti del senso delle parole. La letteratura rimane invece uno spazio dove è possibile restituire il più onestamente possibile valore al pensiero, e dove è ancora possibile descrivere l'umanità della gente".

In che senso l'"umanità"?

"Ciò che viene prima delle identità acquisite, politiche o nazionali o religiose, che hanno invece sempre più spesso la priorità nel linguaggio politico. Gli uomini diventano degli 'islamisti' oppure dei 'democratici', e ci si dimentica che questa necessità di catalogare è una deformazione della natura umana. Non è solo un'operazione letteraria. In realtà è quanto sta accadendo anche in Algeria: la lotta dell'essere umano con i suoi limiti, i suoi errori e le sue ferite per cercare di riconquistare la dignità".

Trasformare l'attualità in parola letteraria le è servito per comprendere meglio la situazione politica?

"Certamente. Scrivere ha a che fare con la necessità di ricordare ciò che i media, ovviamente concentrati sul quotidiano, fanno dimenticare. Ricordare, per esempio, che dietro i massacri, dietro le ideologie, così come dietro i discorsi, ci sono uomini e donne. In situazioni di conflitto molto violento, come nel caso algerino, si tende a farsi sommergere dall'impazienza, dalle parole. Invece quando si scrive un romanzo si prende il tempo per dar forma a ogni parola, ogni descrizione, ogni avvenimento. Ecco: credo che questo sia un forte esercizio di responsabilità".

Qual è il suo giudizio sulla classe di potere algerina e sulle prospettive di soluzione del conflitto?

"La classe politica è divisa tra coloro che su questo conflitto ci vivono – siano essi islamici o anti-islamici, tutta gente che ha tratto grande guadagno dall'essere vicina al potere da quando sono state annullate le elezioni del 1992 – e l'opposizione – che cerca di presentare proposte serie per uscire dalla crisi. La radice del problema algerino è all'interno del potere, un potere che non esita a utilizzare la frode, il divieto di manifestare e la repressione selvaggia, con violazioni inimmaginabili dei diritti dell'uomo. Le scelte politiche di questa classe al potere hanno favorito la nascita di gruppi armati, rispondenti a obbedienze politiche differenti, tanto islamici quanto anti-islamici, che praticano la violenza contro la popolazione. Io credo che il potere algerino non voglia la pace".

Che cosa pensa dell'amnistia?

"In queste condizioni non può servire, perché non esiste alcuna garanzia per chi si consegna, e alcun metodo di arbitrato. Lo stesso presidente Bouteflika non ha fatto che contraddirsi nei discorsi che ha tenuto da quando è salito alla guida dello Stato. Il dramma in Algeria è che il paese si regola in base a singoli discorsi di gente che parla a nome del potere, ma non ha la voce delle istituzioni, di chi, cioè, rispetta e garantisce il rispetto delle regole e del diritto. In queste condizioni decretare l'amnistia non significa niente. Sono solo parole, senza alcun supporto concreto".

Che forza ha attualmente il Fronte islamico di salvezza?

"Il Fis, bisogna ricordarlo, è un partito fuori legge. Esiste poi tutta una serie di gruppi e di individui che a diverso titolo si richiamano al Fis. I due capi storici, Abbassi Madani e Ali Benhadji, rimangono in prigione. Non si può più parlare del Fis come di un partito politico: oggi non è che una nebulosa di personalità che si esprimono in maniera contraddittoria. Quindi non possiamo parlare della forza del Fis. Possiamo parlare invece della debolezza politica del Fis, prima di tutto perché i suoi dirigenti sono stati imprigionati, poi perché il potere rende pubblico solo ciò che vuole, e infine perché gli stessi islamici del Fis non sono trasparenti nelle loro dichiarazioni e nella loro linea politica, ed è facile rendersi conto, come cittadini algerini, che il Fis ha accettato ogni volta il *tête-à-tête* con il potere, benché questi incontri abbiano finito per andare a discapito della democrazia e di ogni ipotesi di cambiamento politico. Non si può non avere la sensazione che il Fis sia complice del potere".

I sospetti sui negoziati tra i due sono quindi fondati?

"I negoziati tra i militari e i rappresentanti del Fis non sono mai cessati. Quello che il potere rifiuta sono trattative alla luce del sole, trasparenti e democraticamente controllabili. È per questo che il governo algerino ha rifiutato con violenza l'accordo di Roma con la piattaforma di Sant'Egidio del 1995, che per la prima volta chiedeva di integrare nel dialogo tutti i partiti politici. È chiaro che trattative segrete consentono di non fornire alcuna garanzia agli interlocutori, pongono in una posizione di vantaggio da cui non è necessario accettare l'agenda dei negoziati proposta da qualcun altro. La cosa curiosa è che i dirigenti del Fis accettano tutte le volte di negoziare con il potere senza avere alcuna garanzia di trasparenza, di credibilità e di reale applicazione delle promesse fatte".

E i Gruppi islamici armati?

"È difficile parlare di argomenti che riguardano la sicurezza, prima di tutto perché in materia vige una censura totale e un divieto assoluto di diffondere le informazioni raccolte sul terreno. Le sole notizie a disposizione dei giornalisti, stranieri o algerini che siano, sono quelle ufficiali. È molto difficile sapere che cosa realmente stia accadendo e chi siano gli attori. Attualmente anche i giornali che finora avevano sostenuto la tesi secondo cui esisterebbe un solo Gia utilizzano il nome al plurale: in effetti ci sono numerosi gruppi armati, che hanno diversi capi. Inoltre, non sappiamo più se questi terroristi hanno una linea politica o se si tratti solo di banditi".

Vedremo a breve la fine del conflitto?

"Purtroppo no. Non sembra che le cose siano destinate a sistemarsi, e niente viene fatto perché migliorino. La situazione diventa più complicata a mano a mano che gli anni passano, i gruppi armati si moltiplicano e aumenta il numero delle persone implicate nella guerra e colpite dalla violenza, tanto quella dello Stato quanto quella delle milizie e dei gruppi armati. Il regime tende ad accreditarsi come la parte che ricerca una soluzione per il conflitto, ma è fin troppo evidente che non è questa la sua reale intenzione. La crisi è ormai diventata uno strumento per trarre il massimo profitto in termini di conservazione del potere".

(C.A.)

Feltrinelli

DARIO VOLTOLINI 10

Dieci sono gli anni di un decennio,
dieci i decenni di un secolo,
dieci per squadra i calciatori
che corrono dietro la palla.
Il libro sul calcio meno sul calcio
che sia mai stato scritto.

www.feltrinelli.it

SEGNALI

Le barricate misteriose

di Lucette Finas

BERNARD SIMEONE, *Cavatine*, pp. 124, FF 75, Verdier, Lagrasse 2000

Raggiungere: potrebbe essere il sottotitolo di questo racconto, di lacerante, esaltante bellezza. Raggiungere la musica, desiderata sino ad assimilarne l'essenza ("Ho creduto d'impazzire perché non ero la musica"); raggiungere una donna, quella che il narratore chiama Fughetta, donna amata, fuggita, morta tre anni prima; raggiungere una città, Torino, "emblema dello spossessamento", "città della vertigine" e, perduto il possesso di sé, identificarsi con lei al punto di confessare: "Quando sono qui, io sono Torino".

Scavare per raggiungere. "*Cavatine*" si dispiega tra due significati contraddittori: per primo, "cavare" o "scavare", da cui "togliere, strappare". Il testo di Simeone non è tutto un succedersi di strappi? Ma la "*cavata*" concerne anche l'emissione della voce, il fatto di "trarre con arte suoni da uno strumento" (Dizionario Robert). E "*cavatina*" designa "un piccolo arioso d'ispirazione dolce". In questo caso, la *cavatina* è quella del *Quartetto per archi n. 13* di Beethoven. Desiderata in se stessa, la musica è anche il *medium* in cui diviene possibile la comunicazione della memoria con la donna scomparsa. Accade con il quattordicesimo quartetto: "È così fisico il modo in cui s'incarna, che un altro corpo pare scaturire dall'oscurità, il corpo di lei, finalmente presente".

Mai, credo, nonostante il "malinteso della poesia, attraverso la quale ci si immagina di poter *dire* la musica", mai si è parlato della musica, sommersa e penetrante, con una così stridente precisione; si veda "quell'accordo imprevisto tra la musica e il cemento del garage dove brilla l'acciaio scuro dell'amplificatore, l'odore di benzina nonostante il sughero alle pareti, tutto quello che la musica è, tutto quello che non è...". C'è di che dimenticare il motivo – il pretesto? – del racconto, la decisione del narratore, critico musicale, di ascoltare in una notte tutti i quartetti di Beethoven, per un articolo che deve scrivere.

Torna da Torino, dove ha vissuto vent'anni prima. E la donna, ecco, appare nel racconto insieme all'*Arte della fuga*, che ascoltavano in auto in quell'altra vita, "con la cassetta cacciata nell'autoradio a tutto volume". Perché il racconto retrospettivo scava una duplice trincea: la vita del narratore a Torino vent'anni prima, con la donna oggi scomparsa, e il suo viaggio a Torino due settimane prima, quando quella morte accidentale ("scontro frontale"), avvenuta tre anni prima, gli è stata rivelata. Ai tre "personaggi" in primo piano che sono la musica, la donna e Torino, si aggiunge, in contrappunto con il narratore, il prete di cui Fughetta è stata inquilina, prete dei tempi del compromesso storico e della teologia della liberazione, non privo d'ombre. Accompagnato da un drogato in crisi d'astinenza, è più psicopompo che taumaturgo. Perché non ha potuto né voluto impedire a Fughetta di drogarsi? Il suo peccato d'omissione è una sorta di contrappunto allo stupro amoroso del narratore, così come quest'ultimo, inseguendo, con un improvviso desiderio omicida, un presunto spacciatore, si riapre alla violenza e alla colpa. Quella Fughetta che canticchiava sempre l'aria di Couperin *Les Barricades mystérieuses* era a sua volta irta di barricate che non permetteva a nessuno di superare. Il narratore, un giorno in cui lei gli si rifiuta ("una parete verticale, una battuta d'arresto"), vuole prenderla con la forza. È uno scontro frontale, anticipazione dell'incidente concreto. Separazione mortale e morte effettiva anticipate simbolicamente dal suicidio di Pavese, un giorno d'agosto del 1950, in un albergo della vicina piazza Carlo Felice.

Torino è a sua volta una droga – un *pharmakon*? un filtro? – che il lettore assume avidamente. Un "abbraccio antichissimo", più forte dell'abbraccio umano: "Malgrado i nostri legami così forti, così antichi, i miei amici dileguavano in quel dedalo di portici, in quelle prospettive di pietra, o piuttosto diventavano semplici variazioni su un tema". In agosto, poi, nell'angoscia, la città vuota, prossima alla pietra. Il labirinto. O, "Torino come non mai", "l'odore di metallo caldo, di sole lattiginoso, di ruggine". E quando rappresenta il peggio: rifiuti, aghi luccicanti, foto di corpi scarificati, "alfabeto illeggibile di una lingua sotterranea, che minacciava tutte le parole".

In un finale placato, vediamo Torino che si allontana, per la prima volta "senza perdita", e lei, la donna amata, che si allontana, "nel varco di una distanza che non è quella della morte". L'ultima parola resta alla musica, "per ognuno un'illusione di verità, in se stessa una verità del tempo".

(trad. dal francese di Mariolina Bertini)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

UN'UNIVERSITÀ PER L'EUROPA

Il sistema universitario italiano è in una fase di profondo cambiamento e l'Università degli Studi di Torino sta lavorando per adeguarvisi prontamente.
La tradizionale struttura della nostra istruzione superiore, che fino a poco tempo fa comprendeva un solo livello di laurea, prevalentemente quadriennale o quinquennale, viene drasticamente trasformata secondo il seguente schema:
– un livello triennale (laurea);
– un livello quinquennale (laurea specialistica);
– ulteriori livelli (master, specializzazione, dottorato di ricerca).
In questo modo si passerà ad un ordinamento universitario di tipo piramidale, che dovrebbe ridurne l'inefficienza e la conseguente dispersione di iscritti, rendendolo più adeguato alle attuali necessità sociali.
In questa cornice, le nuove recenti disposizioni in materia di autonomia didattica degli Atenei si propongono quattro importanti obiettivi di riforma:
– la realizzazione di una compiuta autonomia didattica;
– l'armonizzazione del sistema di istruzione superiore italiano con il modello europeo delineato dagli accordi della Sorbona e di Bologna;
– la trasformazione della didattica universitaria sulla base delle scelte e delle esigenze degli studenti, attraverso lo strumento del "credito";
– la realizzazione di un sistema flessibile ed auto-riformabile.

L'Ateneo torinese inizierà la sperimentazione di questi nuovi ordinamenti didattici a partire dal prossimo anno accademico.

L'Università di Torino, fra le più antiche d'Europa per i suoi sei secoli di vita, intende usare la propria autonomia istituzionale per l'individuazione di percorsi didattici culturalmente interessanti e utili per l'acquisizione successiva di un lavoro, nella gestione oculata delle risorse, nella progettazione di percorsi scientifici e di ricerca vincenti. Sono già operative le scelte che consentono di rispondere in modo positivo alle esigenze di modernizzazione e alla sempre più pressante richiesta formativa delle prossime generazioni. L'obiettivo è migliorare l'offerta aumentando il numero degli itinerari didattici e potenziando le strutture didattiche e di ricerca.
Per dare un esempio concreto dell'impegno dell'Ateneo torinese basta ricordare che dal 1991 ad oggi il numero totale degli insegnamenti è quasi raddoppiato.
L'Ateneo guarda all'Europa, ma intende trovare il giusto equilibrio fra le grandi prospettive dell'integrazione europea e le esigenze dell'ambito territoriale regionale: l'intendimento è di promuovere "uno spazio universitario comune" in cui studenti e docenti possano circolare e in cui la formazione e i diplomi siano armonizzati.
In tutti i Paesi dell'Europa comunitaria si osserva la tendenza crescente per i finanziamenti delle università a sostituire i fondi pubblici con risorse private, ottenute attraverso le tasse pagate dagli studenti e la vendita di servizi prodotti dalle università stesse.
L'Ateneo torinese è consapevole che una dinamica competitiva, sia per quanto riguarda l'offerta di servizi sia per la possibilità di accesso all'istruzione superiore, ha indubbi effetti positivi poiché può stimolare la concorrenza, può indurre maggiore diversificazione dell'offerta e, infine, può incentivare le università a rispettare determinati standard di qualità.
È con piena consapevolezza che l'Ateneo torinese si presta a governare il cambiamento in atto nelle Università italiane, che implicherà profondi e radicali mutamenti all'interno delle strutture didattiche. Si tratta di far diventare la nuova riforma un'occasione di crescita importante per tutti.
L'Università degli Studi di Torino con dodici facoltà è oggi un ateneo di grandi dimensioni: circa 65 mila studenti, 1800 fra docenti e ricercatori, 1450 tra personale amministrativo e tecnico, 33 corsi di laurea, 34 corsi di diploma universitario, 62 scuole di specializzazione, 31 corsi di perfezionamento, 54 dipartimenti ed inoltre musei, biblioteche e laboratori. Grazie al contributo di tutti (docenti, personale tecnico-amministrativo, studenti) l'Ateneo è sicuro di fare la scelta vincente per preparare i giovani da inserire nel mondo del lavoro negli anni 2000.

Per ulteriori informazioni e per approfondire argomenti specifici è possibile consultare il sito **www.unito.it**.

La triste storia della donna visibile e dell'uomo invisibile

Norman Gobetti

Scarlet Diva di di Asia Argento, con Asia Argento, Jean Shephard, Francesca D'Aloja, Daria Nicolodi, Italia 2000

L'intreccio del *Bildungsroman* classico," scrive Franco Moretti in *Il romanzo di formazione* (Einaudi, 1999), "propone come valore supremo la 'felicità', ma nel far questo avvilisce e annulla il valore della 'libertà'". L'eroe in formazione "afferma una forma inedita di soggettività: quotidiana, terrena, duttile – 'normale'". Un ragazzo sprovveduto e non ancora socializzato si trasforma in un giovane uomo capace di convivere con il dissidio tra identità e mutamento, tra sicurezza e metamorfosi, in grado di trasformare la contraddizione "in strumento di vita". In questo film Asia Argento racconta la storia opposta: una giovane donna a proprio agio nel mondo e consapevole dei propri desideri si trasforma in una ragazza dispersa e straziata: *Scarlet Diva* è il contrario di un romanzo di formazione, è un romanzo di destrutturazione radicale.

Anna Battista / Asia Argento – "È la migliore attrice dell'anno", dice una voce nella prima del battuta del film; "Sono una puttana", dice lei – si getta a capofitto in una successione serrata e planetaria (Roma / Locarno / Parigi / Roma / Milano / Londra / Roma / Los Angeles / Amsterdam / Roma / Parigi) di situazioni stereotipe: è in ritardo sul set perché sta scopando in roulotte con un negro forzuto; viene riconosciuta in autogrill da fan importuni ("Ma è vero quel tatuaggio che hai lì sulla passera?" "No, non è vero. Me lo applico ogni mattina, è un trasferello"); risponde con atteggiamento sfrontato alle domande di un intervistatore sulla sua vita sentimentale; libera da un bondage di due giorni un'amica masochista innamorata persa del suo violento partner; va a comprare il fumo da spacciatori africani che improvvisano rap; si innamora a un concerto di un cantante bello e impossibile; è aggredita da una lesbica vampiresca e molestata da un produttore laido, e così via. Ogni stereotipo però prende vita come illuminato da una luce strana, da una messa in scena intensa e non banale, da uno sguardo attonito, ironico, lucido e passionale insieme. Così ad esempio l'intervistatore finisce per ottenere un goffo abbraccio a compensazione delle proprie carenze affettive; lo spacciatore si sente e vede appellare in inglese dalla protagonista in un perfetto e manierato stile hip hop, come in un film di Spike Lee, e poi si prende un bacio romantico con tanto di carrellata circolare; l'irruente ammiratrice è accolta con perplessa disponibilità, e quando se ne va, Anna, ancora accovacciata sul divano con la sua vestaglietta e i suoi calzini blu, fa ciao con la manina.

Fin qui le avventure della protagonista hanno qualche cosa di leggero, di picaresco. La vita di Anna è movimentata ma in fondo sotto controllo. La ragazza ci sa fare, si gode la vita e sa quello che vuole. Poco a poco però i toni cambiano, affiorano tormentati ricordi di infanzia, l'ironia si fa gelida (in uno dei flashback la madre muore di overdose, e Anna e il fratello sembrano porsi un unico problema: a chi si telefona in questi casi?) e con un moto irrefrenabile si fa strada un romanticismo angosciato ed estremo. Anna fa l'amore e rimane incinta. Si trova ora su quella che potrebbe essere la soglia di una maturazione e si rivela invece l'ingresso in una crisi infernale: sempre più il sesso diventa nauseabondo, la violenza non ha più niente di giocato, anche la droga diventa cattiva.

Così dal picaresco si vira al gotico, e lo sguardo si fa autolesionista. Alle prese con un ulteriore stereotipo, l'artista maledetto alcolizzato e tossico che le getta in faccia la sua disperazione ("Chi è il più forte?" le urla aggredendola, "Tu che cominci a vivere o io che sto morendo?"), la protagonista si copre gli occhi: il disagio è diventato insostenibile. Ma sarà proprio quando l'annichilimento avrà raggiunto il culmine che un'apparizione mistica e inondata di luce capovolgerà di nuovo i toni: il dipinto di una Madonna col bambino dai tratti tanto simili a quelli di Anna e la lontana silhouette dell'amato rappresentano alla lettera *un barlume di speranza*.

Questa Anna Battista annichilita e miracolata può far pensare alla Bess di *Le onde del destino*. Come la protagonista del film di Lars von Trier, infatti, anche Anna non sembra trovare altra via radicale alla definizione della propria identità femminile che non sia quella di una dedizione assoluta e sacrificale all'amore, al di là di ogni ragionevolezza. Sono entrambi percorsi di martirio, e come tali si concludono con una sorta di sanzione divina, un abbozzo di miracolo. Se però *Le onde del destino* era in fondo una fantasia erotico-spirituale raccontata da un uomo, *Scarlet Diva* è in tutto e per tutto il film di una donna. Anna Battista non si limita ad essere vittima di un destino, è anche in prima persona autrice della propria storia. È un'attrice che cerca di diventare una regista, e le tappe della sua discesa agli inferi coincidono con l'iter produttivo di un film chiamato *Scarlet Diva*, un film che la protagonista vuole a ogni costo realizzare, e la cui sceneggiatura si conclude con le parole: "Inizia a cadere una neve leggera, come di zucchero filato" (che è un'immagine appropriata anche per lo stile di regia di Asia Argento: una lievità dolce e agghiacciante).

Sta forse qui il centro propulsivo di *Scarlet Diva*, in questo corto circuito tra storia e racconto, tra sguardo attoriale e sguardo autoriale, tra corpo e macchina da presa. In una delle scene più intense del film, Anna, nuda di fronte allo specchio, si trucca, poi si passa la mano sul volto disfacendosi la maschera e contemplando le proprie lacrime. In poche inquadrature c'è in nuce tutto *Scarlet Diva*: fotografia agile e intima, recitazione disinvolta e spudorata, musica struggente e implacabile: una messa in scena scorticata e preziosa.

Quarto potere

Giulia Carluccio

Robert L. Carringer, *Come Welles ha realizzato "Quarto potere"*, ed. orig. 1996, trad. dall'inglese di Manuela Bizzarri, introd. di Elena Dagrada, pp. 230, Lit 32.000, il Castoro, Milano 2000

La prima edizione del libro di Carringer uscì nel 1985, un mese prima della morte di Welles, avvenuta il 10 ottobre di quell'anno. Se Carringer si era preoccupato di sottoporre allo stesso Welles il manoscritto del suo *Making of "Citizen Kane"*, in cui cercava di ricostruire le complesse vicende produttive del film (compresa la nota *querelle* sulla paternità effettiva della sceneggiatura), il regista non aveva peraltro mai restituito il testo né espresso critiche o fornito elementi nuovi. Il libro che esce ora in traduzione italiana corrisponde all'edizione successiva del 1996, in cui Carringer tiene conto delle molte informazioni sulla produzione di *Quarto potere* raccolte dopo la morte di Welles da biografi e studiosi del regista (come Barbara Leaming, Frank Brady e Simon Callow), oltre alla documentazione già utilizzata per la prima edizione, corrispondente in gran parte alla oggi dispersa Welles Collection, proveniente dagli archivi Rko, arricchita da disegni, bozzetti, foto di scena presenti pure nell'edizione del Castoro.

Il lavoro di Carringer è comunque qualcosa di più e di diverso da una meticolosa (e appassionante) ricostruzione della genesi di un film considerato da molti come il più importante della storia del cinema.

Il libro non solo chiarisce le tappe della realizzazione del film e i rapporti tra Welles e le maestranze Rko, stabilendo con pacatezza e obiettività il ruolo degli apporti di ciascuno, dal direttore Rko George J. Schaefer, che offre all'esordiente regista ventiquattrenne (già *enfant prodige* del teatro e star della radio) un contratto senza precedenti a Hollywood, allo sceneggiatore Herman J. Mankiewicz, al direttore della fotografia Gregg Toland e così via; ma pure, e proprio a partire da un caso eclatante di film d'autore (e per molti, a cominciare da Bazin e dai critici francesi dei "Cahiers du Cinéma", dell'autore per eccellenza), solleva più in generale la questione dell'autorialità nel cinema, e nel cinema hollywoodiano in particolare, mettendola sostanzialmente in discussione.

La ricostruzione di Carringer, infatti, più che a esaltare il ruolo dell'autore-Welles, punta a cogliere ed evidenziare quella che in termini moderni potrebbe definirsi la sinergia di un lavoro d'équipe, fortemente organizzato e distribuito secondo competenze tecniche e professionali intorno alla personalità di un artista che a un certo punto risulta funzionale a una certa strategia industriale, e che viene comunque costantemente sostenuto e nutrito dai saperi (e dalla creatività) degli altri impiegati di studio.

In questa prospettiva anche la famosa (e oggi superata) questione sollevata dal critico americano Pauline Kael all'inizio degli anni settanta sulla paternità della sceneggiatura (a favore di Mankiewicz contro Welles) non interessa tanto nel senso di stabilire *chi* sia il vero autore di *Quarto potere*, quanto piuttosto perché pone in discussione la monoliticità e compattezza di un'opera concepita come il risultato coerente e naturale di *una* personalità artistica che si afferma idealisticamente e prepotentemente al di sopra della tecnica e delle regole dell'industria hollywoodiana.

La posizione di Carringer risulta quindi lontana, se non addirittura opposta, alla *politique des auteurs* promossa dalla Nouvelle Vague francese, o alla sua versione americana, sostenuta dal critico Andrew Sarris, come sottolinea con chiarezza l'introduzione di Elena Dagrada all'edizione italiana del libro.

Ma se dalle pagine di Carringer, a partire dal caso in questione, emerge quindi una concezione del cinema che ristabilisce il ruolo dell'industria e della creatività collettiva degli *studios* hollywodiani, al di là della leggenda e del mito Welles, è tuttavia significativo che questo resoconto obiettivo e preciso della genesi del film non riesca a ridimensionare di alcunché il fascino e la ricchezza della personalità wellesiana. Anzi, paradossalmente, entrando nella bottega di *Quarto potere*, la complessità della realizzazione e la pluralità degli apporti sembrano rilanciare il gioco e, visti dall'interno, fornire ulteriori spunti o chiavi di lettura a un'opera che continua a risultare eccessiva, eccezionale e, anche in relazione ai film successivi ed extrahollywoodiani del regista, estremamente e propriamente *wellesiana*.

Siodmak

Sara Cortellazzo

Robert Siodmak. Il re del noir, a cura di **Emanuela Martini**, pp. 128, s.i.p., Bergamo Film Meeting, Bergamo 2000

L'ultima edizione del Bergamo Film Meeting, mostra internazionale del cinema d'essai, ha dedicato una personale a Robert Siodmak, cineasta tedesco emigrato negli anni trenta a Hollywood, autore di noir e gangster film di altissimo valore, ma nel contempo, come si è potuto apprezzare a Bergamo, personalità eclettica, che ha attraversato con versatilità e maestria un po' tutti i generi cinematografici, dalla commedia al melodramma, dal film di cappa e spada a quello di impianto realista, dal thriller all'horror. Nel bel volume curato da Emanuela Martini, l'attenzione è rivolta in particolar modo alla produzione noir del regista, che ha firmato alcuni dei capolavori del genere: da *La scala a chiocciola* (1945) a *Lo specchio scuro* (1946), da *La donna fantasma* (1944) a *I gangsters* (1946).

Nel saggio introduttivo, Emanuela Martini evidenzia come una delle caratteristiche peculiari del noir (categoria critica oscura e inafferrabile, difficile da definire, ma semplice da riconoscere per le sue atmosfere, stati d'animo, costanti stilistiche, motivi iconografici ecc.) è quella di far vivere e provare paure "che non scompaiono con il sobbalzo del terrore e non si acquietano dopo l'esorcismo del mostro (come nell'horror)". Con il noir ci addentriamo in terrori ben più temibili, che restano con noi, che corrodono dentro, come accade in uno dei film più paurosi della storia del cinema, quel *La scala a chiocciola* che si dimostra ancor oggi "un capolavoro di concentrazione narrativa, di equilibrio visivo, di suspense (secondo molti, intollerabile)".

Dopo aver indagato le costanti tematiche e stilistiche della poetica siodmakiana, la curatrice lascia la parola a critici e studiosi che affrontano di volta in volta periodi specifici della produzione del regista, analizzano singoli film scelti per la loro esemplarità, si concentrano sulle caratteristiche narrative della sua opera. Giovanni Spagnoletti si occupa del periodo antecedente e successivo all'esilio a Hollywood; Leonardo Gandini focalizza l'attenzione sull'organizzazione della messa in scena, mettendo in evidenza come l'autore abbia la rara capacità di tener d'occhio contemporaneamente l'effetto particolare e quello complessivo, il dettaglio formale e la costruzione narrativa del film, dimostrando pari attenzione "alla messinscena e all'approfondimento psicologico dei personaggi". Francesco Pitassio analizza, dal canto suo, l'incontestabile contributo al genere noir da parte di molti cineasti mitteleuropei costretti all'esilio, come Siodmak, Lang, Wilder, Ulmer, Preminger, Ophuls, Dieterle ecc. A Paola Malanga il compito di soffermarsi sulle figure femminili siodmakiane, *dark ladies* a tutto tondo, anche se mai veramente perfide come vorrebbe il genere. Merita di essere segnalato l'intervento, in chiusura, di Gianni Amelio, grande estimatore di *La donna fantasma*, "forse il film più 'moderno' di Siodmak, più vicino al taglio inquieto di un Truffaut a venire (*La sposa in nero*) che non ai contemporanei John Farrow (*La notte ha mille occhi*) o Jacques Tourneur (*L'uomo leopardo*)".

Alessandro Pirolini, *Rouben Mamoulian*, pp. 170, Lit 16.000, il Castoro, Milano 1999

Gli scaffali delle librerie specializzate sono stipati di volumi dedicati ai grandi registi della storia del cinema, ma ci sono autori che nessuno ha mai pensato di affrontare, artisti straordinari che il tempo e la memoria hanno rinchiuso in una stanza buia. Alessandro Pirolini, con passione e coraggio, ha scelto di colmare una grave lacuna e ha dato alle stampe il primo libro italiano dedicato a Rouben Mamoulian. Sono in pochi a ricordarsi di lui, forse qualcuno ha visto *Il dottor Jekyll* (1931), restaurato all'inizio degli anni novanta, o *La regina Cristina* (1934) che, grazie alla presenza della Garbo, passa ogni tanto in televisione, o ancora *Il segno di Zorro* (1940). Il resto della sua opera è stato dimenticato, e riaffiora saltuariamente solo nell'ambito di qualche retrospettiva. Mamoulian, nato nel 1897 a Tbilisi (capitale dell'attuale Georgia), trasferitosi giovanissimo a Londra per lavorare in teatro e passato ben presto in America, ha vissuto fino a novant'anni, eppure tutta ia sua carriera cinematografica si dispiega nel periodo 1929-1957, meno di trent'anni durante i quali realizza solo sedici film. Era molto attivo in teatro – nel 1935 portò al successo *Porgy and Bess* di George Gershwin –, ma anche in quest'ambito la sua fortuna si interruppe nel corso degli anni cinquanta. La sua storia è simile a quella di tanti altri grandi del cinema americano, chiamati a Hollywood per il loro talento, costretti a un costante braccio di ferro con i produttori per ottenere il controllo sulle loro opere, scaricati dagli *studios* per la loro intransigenza. Mamoulian, in effetti, pretendeva di supervisionare ogni aspetto della produzione, dalla sceneggiatura alle luci, dalle scenografie e i costumi fino al montaggio. Un regista "demiurgo", un intellettuale europeo colto e sensibile che seppe istintivamente cogliere la modernità del cinema e sfruttarne tutte le possibilità linguistiche. Girò *Applause* (1929), il suo primo film, quando il cinema sonoro era appena nato, e riuscì, a differenza di molti altri registi più affermati di lui, a utilizzare il parlato in funzione espressiva, prendendo ie distanze sia dall'estetica del muto sia dalla tradizione teatrale. *Becky Sharp* (1935) fu il primo vero film in Technicolor e, anche in quest'occasione, Mamoulian utilizzò la tecnica con straordinari risultati semantici, non limitandosi a un uso "realistico" dell'elemento cromatico. Pirolini, oltre a fornire preziose indicazioni biografiche, conduce la sua analisi tanto sul piano linguistico quanto su quello narratologico con spunti di grande interesse.

Stefano Boni

Le immagini

A pagina 39, Asia Argento e Jean Shepherd in *Scarlet Diva*; in questa pagina, Burt Lancaster e Ava Gardner in *I gangsters* di Robert Siodmak; a pagina 41, un'inquadratura di *Quarto potere* di Orson Welles.

Disadattamenti

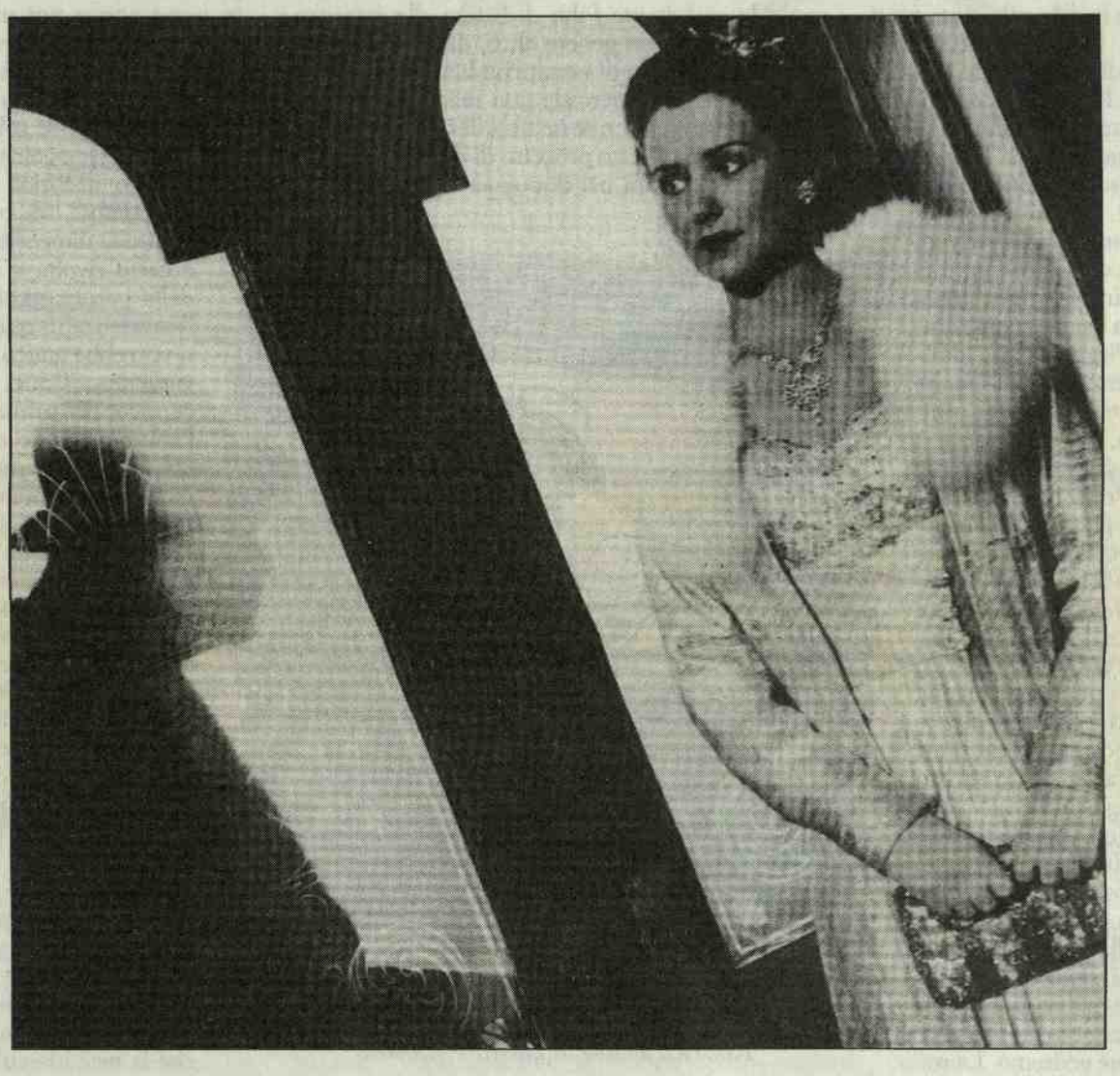
Dario Tomasi

Storie dislocate, a cura di **Sandro Bernardi**, pp. 152, Lit 20.000, Ets, Pisa 1999

Che piaccia o no lo studio dei rapporti tra cinema e letteratura continua a manifestare una notevole vivacità e, evidentemente, a suscitare un certo interesse. Non passa infatti anno senza che si organizzi, sull'argomento, almeno un importante convegno o sia pubblicata una significativa raccolta di saggi. Questo volta tocca al Centro cinema "Paolo e Vittorio Taviani" che inaugura, con questo volume, una collana, diretta da Lorenzo Cuccu, dedicata "ad opere e figure del grande cinema". *Storie dislocate* non vuole però confondersi con le numerose altre opere dedicate al rapporto fra cinema e letteratura, bensì cerca di individuare un particolare campo d'indagine, che lo stesso titolo della raccolta indica brillantemente. Si è voluto infatti – come sottolinea Sandro Bernardi nella sua introduzione – porre in particolare l'accento su quei casi di adattamento di "storie che, passando dalla letteratura al cinema, subiscono trasformazioni radicali nella messa in scena, giungono da un'epoca all'altra, da una parte del mondo all'altra (...). In questi spostamenti le storie e i personaggi si trovano ad essere fuori di casa, ospiti di un'altra famiglia, disadattati, spaesati e la difficoltà di ambientarsi è la lente attraverso cui si possono studiare i contesti culturali che hanno attraversato per giungere fino a noi".

Tocca a Francesco Casetti farsi carico di definire alcuni possibili nodi teorici intorno ai quali provare a ragionare sulla nozione di dislocazione. Innanzi tutto Casetti parla di "disadattamento" intendendo con questo termine quei casi di adattamento che, piuttosto che far rinascere l'opera di partenza, ne creano una nuova, vuoi perché troppo fedeli all'originale, vuoi perché troppo audaci nei suoi confronti. Un secondo aspetto preso in esame è quello relativo a un diverso punto di vista da utilizzare nello studio dell'adattamento: non si tratta più, o soltanto, di occuparsi della riscrittura di un testo ma anche, e soprattutto, della sua ricontestualizzazione, della diversa situazione comunicativa in cui si collocano l'opera adattata e quella che adatta. Così "la seconda vita del testo coincide con una seconda vita della sua fruizione". Una fruizione in cui un ruolo essenziale è assunto dal "tipo di sguardo del *medium* che adotta", uno sguardo che non è solo quello proprio al *medium* in questione ma anche alle diverse fasi storiche da esso attraversate: "questo vuol dire che, ad esempio, adattare un racconto nel cinema delle origini significa operare un trasferimento con modalità ben diverse rispetto a quelle che saranno in uso nel cinema classico".

A queste premesse di ordine teorico seguono una serie di *case-studies*. Lorenzo Cuccu prende in esame *La valle del peccato* di Manoel de Oliveira, singolare trasposizione di *Madame Bovary* in cui il romanzo di Flaubert non solo viene dislocato spazialmente e temporalmente, ma, soprattutto, "non è tanto, rispetto al film, il testo di partenza, ma l'oggetto del discorso del film stesso". Guido Fink si (e ci) diverte nel prendere in esame alcuni casi di dislocazione cinematografica del famoso quarto monologo dell'*Amleto* (citando a proposito anche il divertente romanzo di Angela Carter, *Figlie sagge,* in cui Nora e Dora, vestite da fattorini delle poste, si domandano, cantando e sgambettando, se il pacco che hanno fra le mani vada o no consegnato al numero 2B di quella strada,



TwoB or not TwoB). Antonio Costa, in un saggio documentatissimo, affronta la questione dei rapporti non solo letterari ma anche iconografici tra *Le avventure straordinarie di Saturnino Farandola* (Marcel Fabre, Ambrosio 1914) e il celebre romanzo di Albert Robida, *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*, che a sua volta si rifà esplicitamente all'universo immaginario di Jules Verne. In questo stesso saggio, Costa dimostra, date alla mano, come a volte sia la letteratura a saccheggiare il cinema e non viceversa: Marinetti, infatti, ha pescato a piene mani dai primi comici della storia del cinema. Lucilla Albano si occupa di messa in abisso, autocitazione e riflessività a partire da alcune immagini di film di Stroheim, Renoir e Bertolucci. Gli altri saggi di *Storie dislocate* prendono in esame Pirandello e *Kaos* dei fratelli Taviani (Gavriel Moses), ancora lo scrittore siciliano e la trasposizione hollywoodiana di *Come tu mi vuoi* (Marco Pistoia), Sherlock Holmes (Alessandra Calanchi) e Max Ophuls (Chiara Tognolotti).

Psichiatria

Massimo Quaglia

Glen O. Gabbard, Krin Gabbard, *Cinema e psichiatria*, ed. orig. 1999, trad. dall'inglese di Davide Zoletto, pp. 478, Lit 45.000, Cortina, Milano 2000

I fratelli Gabbard – Glen, direttore dell'Istituto di psicoanalisi di Topeka e docente di psichiatria presso la Facoltà di medicina dell'Università del Kansas a Wichita; Krin, insegnante di cinema, letteratura e *cultural studies* alla State University di New York a Stony Brook – hanno unito le proprie differenti competenze professionali per fare luce sui frequenti e complessi rapporti tra cinema e psichiatria. Inserita nella collana "Saggi", questa seconda edizione del loro libro, riveduta e ampliata rispetto a quella del 1987, si divide in due sezioni, una intitolata *Lo psichiatra nei film*, l'altra *Lo psichiatra al cinema*.

Nella prima parte del libro i due studiosi riflettono su come il cinema americano ha raffigurato nel corso della sua storia la psichiatria. Nel loro lavoro il termine "psichiatra" viene utilizzato in generale per designare tutti i professionisti nell'ambito della salute mentale, dal momento che i film statunitensi non sono mai riusciti del tutto a distinguere tra psichiatri, psicanalisti, psicologi, assistenti sociali e altri terapeuti. L'analisi di un corpus filmografico di circa quattrocentocinquanta titoli di livello cinematografico medio, con la rilevante eccezione delle opere di Alfred Hitchcock, ha consentito d'individuare una gamma piuttosto limitata di stereotipi. Gli psichiatri hanno perciò avuto rare occasioni di gioire nel vedere l'immagine di sé rimandata dal grande schermo. Gli autori hanno quindi cercato di collegare i cambiamenti di tali immagini all'evoluzione della storia culturale americana. Ampio spazio rispetto all'edizione precedente viene riservato alle terapeute nei film, un esempio eclatante di come l'ideologia patriarcale domini anche in ambito scientifico, e alle implicazioni cliniche della rappresentazione degli psichiatri, soprattutto in merito all'impatto che i miti cinematografici della psichiatria hanno avuto e possono avere sul rapporto fra medico e paziente.

Nella seconda parte, dopo una rassegna dei principali sviluppi della critica cinematografica dagli anni settanta a oggi, vengono presentati esempi illuminanti dei metodi interpretativi portati dagli psicanalisti nello studio dei film. Al tentativo di comprendere il fascino e la forza dell'immagine in movimento come mezzo in se stesso, a prescindere dal contenuto specifico di ogni singola opera, che caratterizzava l'inizio della storia del cinema, si è sostituito l'interesse per i messaggi nascosti nei diversi film o generi cinematografici. Film e generi il cui funzionamento è messo direttamente in relazione con quello dell'inconscio individuale. Ai nuovi capitoli sul mito della donna "fallica" e su *Casablanca* si affiancano, per ricchezza di spunti, quelli su *Tre donne* di Robert Altman e su *Alien* di Ridley Scott. La lettura di queste pagine fa emergere, tra le altre cose, il fatto che psichiatria e cinema si sono entrambi concentrati sul pensiero, sulle emozioni, sul comportamento dell'uomo e, soprattutto, sulle sue motivazioni.

Umberto Curi, *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia*, pp. 170, Lit 22.000, Cortina, Milano 2000

Non da oggi scopriamo il fascino dei libri che intrecciano cinema e filosofia. Se sono stati acquisiti come classici, fin dalla loro uscita, i due libri di Deleuze – *Cinema 1. L'immagine-movimento* (1983; Ubulibri, 1989) e *Cinema 2. L'immagine-tempo* (1985; Ubulibri, 1989) –, è stato assai interessante anche il tentativo di Mario Pezzella – *Estetica del cinema* (il Mulino, 1996) – di riconoscere sistematicamente, basandosi sui concetti individuati già dai classici della teoria, gli elementi del linguaggio cinematografico. Il proposito di Umberto Curi, che insegna storia della filosofia all'Università di Padova, è diverso: si tratta per lui di rinvenire, in una serie di opere degli ultimi venti-venticinque anni e seguendo l'impianto della *Poetica* di Aristotele, i moventi narrativi e drammatici, le problematiche che muovono uomini e donne nelle loro ingarbugliate relazioni: sentimenti, aspirazioni, poteri, presupposti, cioè indagando, come afferma l'autore citando il filosofo, "come si debbono comporre le trame, affinché la poesia risulti ben costituita"; il senso quindi della *mimesis*, prima forma di conoscenza che ebbe di se stessa l'umanità. In base a un tale approccio, che, ammette Curi, farebbe inorridire i teorici dello "specifico filmico", finiscono per apparire due verità: intanto le persone, la società (le società) a noi contemporanee continuano a vivere sotto il segno della tragedia classica così come il teatro greco ce l'aveva consegnata; e poi, sulla scia di Bazin e dei "Cahiers du cinéma", è proprio il cinema ("tesoro di identificazioni" per Serge Daney) a farsi carico, nel secolo appena concluso, di questa raffigurazione classica, come nel XIX lo era stato il romanzo. Nella carrellata organizzata per temi (*Eclissi d'amore*; *Il volto del potere*, *Il racconto della guerra* sono i primi capitoli), che analizza film sull'amore come *Adele H.* di Truffaut e sulla solitudine come *Paris Texas* di Wenders, fino a *Eyes Wide Shut*, non mancano certo i rischi: da una parte quello di affrontare i film cadendo in una rinnovata distinzione "poesia / non-poesia"; dall'altra quello di considerare un film, indipendentemente dal suo linguaggio, come portatore, comunque, di un valore informativo. Il rischio, cioè, del "documento significativo" (cito da un passo riferito a *The Day After*). Perciò non sarà sufficiente che il film documenti una realtà oggettiva, piuttosto l'opera dovrà plasmare una finzione che sia non "un episodio semplicemente appartenente alla *storia*", ma "evento provvisto di un significato paradigmatico", che inoltre non trasferisca la vicenda al livello del solo mito, poiché ciò la sottrarrebbe alla storia: in questo senso per Curi riesce *Titanic* più di *Schindler's List*. Riescono i film che traducono in concatenazioni necessarie di eventi il piano delle percezioni individuali e il modo in cui si vivono le relazioni con gli altri uomini e le altre donne: si veda il bel discorso sull'enucleazione della figura del "commiato" in *Schindler's List* ma anche in *E.T.*. Si tratta, come si vede, di un approccio al film decisamente inattuale e proprio per questo affascinante.

Alberto Corsani

MARTIN EDEN

Mai prima dei trent'anni

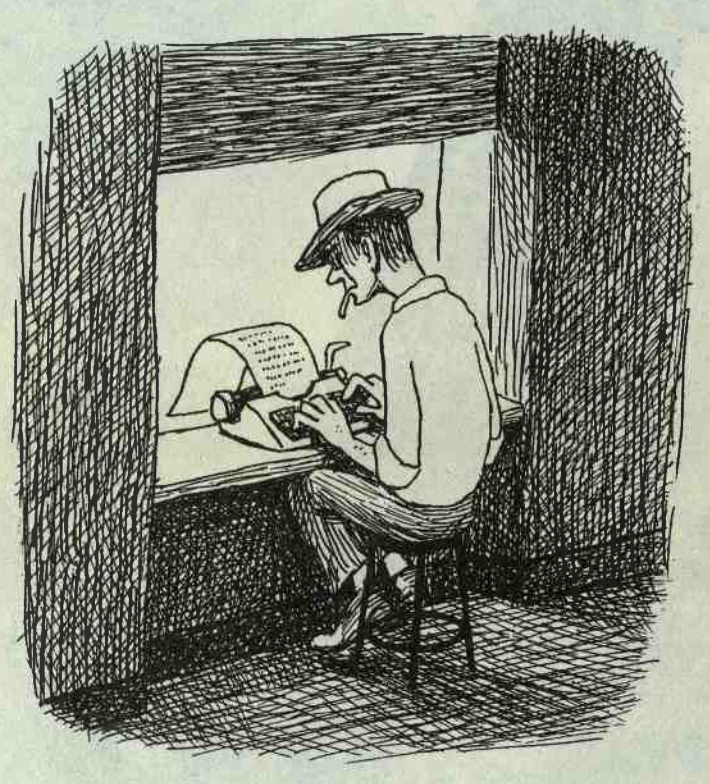
Franco Marenco

VIRGINIA WOOLF, *Lettera a un giovane poeta*, ed. orig. 1932, trad. dall'inglese di Marina Premoli, pp. 57, Lit 10.000, Archinto, Milano 2000

Perché una scrittrice affermata scrive una lettera a un poeta esordiente, e si preoccupa di pubblicarla? La ragione più evidente per noi oggi è che la scrittrice vuol parlare del proprio mestiere, come ha fatto fin dai suoi esordi, assecondando la pratica della scrittura con le più lucide riflessioni teoriche del Novecento inglese. Ma c'è anche un'altra ragione, che la lettera non dice ma che noi sappiamo: il giovane poeta è John Lehmann, collaboratore della casa editrice fondata da Virginia stessa e dal marito Leonard, la Hogarth Press. John e Leonard non vanno d'accordo sulla politica editoriale, e nel 1932 c'è bisogno di piantare in terra qualche paletto, come diremmo noi (scriverà John più tardi: "la presenza di Virginia contribuì a raffreddare i nostri spiriti e a riportarci a quella comprensione che in realtà stava sotto alle nostre divergenze"). Virginia parla dunque da indiscusso totem letterario ma anche da socia in affari – ciò che rende lei più coinvolta di quanto non appaia, e il suo tono più supponente di quanto non si aspetti il lettore innocente. Alla Hogarth Press John ha promosso la pubblicazione dei poeti della sua generazione – Auden, Spender, C.D. Lewis –, ragazzi appena laureati, e una loro antologia curata da Michael Roberts, *New Signatures*, sta per diventare la più influente del decennio per la sua spavalda sostituzione del valore estetico col valore politico – "Qui la poesia si volge in propaganda", scrive Roberts nell'introduzione. Virginia, nemica dei proclami a tutta voce, si propone di scoprire le carte: il suo scritto esce come ottava delle Hogarth Letters, una serie di opuscoli "economici". Un testo brevissimo con un sottotesto illimitato.

Che cosa si propone di insegnare la scrittrice/editrice al "ragazzo serio, aquilino, e roseo, con gli adorabili riccioli della gioventù, sì, ma ostinato, intelligente" che la aiuta a tenere in piedi la baracca? Si propone di insegnare alcuni principi interessanti, e un po' di roba vecchia – e contraddittoria, come vedremo. La roba vecchia proviene dal lavoro aziendale, dominato dal sospetto nei confronti della poesia che l'editoria inglese nutre lungo tutto il Novecento, nella foga di adeguarsi a un mercato vigorosissimo per quanto riguarda la narrativa, e inerte per quanto riguarda la lirica. Nel suo ruolo di editrice, dunque, Virginia assume l'aria un po' distratta e un po' saccente – e molto snob – di un'effimera *causerie*, e spara le sue verità con la recisione di chi non può fare a meno di piegarsi a un dovere scomodo: la poesia è un genere astratto, condannato all'autoreferenzialità, mentre il romanzo è un genere realistico e "per tutti": "Il poeta cerca di descrivere con sincerità e precisione un mondo che forse non esiste se non per una persona particolare in un particolare momento. E quanto più è sincero nel riprodurre i contorni del proprio universo privato, tanto più ci sconcerta, noi che abbiamo convenuto, con indolente spirito di compromesso, di vedere le rose e i cavoli come li vedono, su per giù, i ventisei passeggeri dal piano superiore dell'omnibus…".

Dietro queste parole c'è la teoria che la stessa Woolf è andata magistralmente elaborando attraverso gli anni, e che ha messo tutta intera nelle mani del genere da lei praticato, una versione aggiornata della poetica romantica, e cioè il compito di conciliare l'esperienza della frammentazione che è propria della modernità con l'aspirazione alla totalità che è propria dell'uomo nella sua atemporale e inqualificata essenza. È il romanzo, "quel cannibale", che esercita la sua insaziabile voracità sui generi limitrofi – il saggio filosofico e l'affresco sociologico, la poesia e la storia, l'articolo di cronaca e la predica in chiesa – per rappresentare ancora l'unica occasione che all'arte sia offerta nell'oggi di ricuperare la sua antica funzione, di ridare alla vita un senso universale, di raffigurare l'integrità in un mondo che si va disfacendo. Così, senza preamboli, dall'alto di un ben munito piedistallo Virginia mette lo scalpitante John di fronte alle esigenze e agli obblighi di un genere altro, da tempo lontano dalla poesia, ma su di essa incombente, diciamo così, per logica commerciale non meno che per prestigio estetico (e John se ne ricorderà al momento di lanciare il più riuscito progetto di diffusione di massa della letteratura nel dopoguerra, la serie "Penguin New Writing"). Naturalmente la predica non manca di travestirsi nei panni più appropriati, quelli dell'essenzialità: "darci di nuovo la tragedia e la commedia attraverso personaggi concentrati e sintetizzati come fanno i poeti, non tirati per le lunghe nello stile del romanzo – è questo che ci aspettiamo da te oggi", ma il discorso di fondo è sempre lo stesso: per essere un bravo poeta uno deve sapere come si concentrano e sintetizzano i personaggi, deve cioè essere prima un bravo romanziere.



Martin Eden. Il mestiere di scrivere
Rubrica a cura di Dario Voltolini

Tutto ciò non è che ripetizione, un po' stanca mi pare, di cose che la grande Virginia aveva detto tanto più puntualmente e risolutivamente anni prima, nel momento di forgiare e di rivendicare l'inimitabile stile della *sua* prosa, e che ora forse le servono per fare abbassare la cresta a un giovane "ostinato, intelligente" e mettere pace in famiglia, ma non a molto di più. Eppure c'è qualcosa di nuovo e di più interessante nella sua lettera, che sfugge alle ansie della doppia fedeltà alla teoria letteraria e alle leggi del mercato – anzi che finisce per contraddire queste ultime totalmente, e con esse il sottotesto segreto della lettera. La formula woolfiana è facile e sbrigativa: "per l'amor del cielo, non pubblicare niente prima dei trent'anni" – che detta così appare una *boutade*, uno dei tanti piccoli colpi di scena con cui l'autrice ha il vezzo di costellare la pagina –, ma approfondita rivela un'esatta percezione di come e dove l'intellettuale-letterato si collocasse nella società inglese degli anni trenta: "La maggior parte dei difetti delle poesie che ho letto può essere spiegata, penso, col fatto che sono state esposte alla luce violenta della pubblicità quando erano ancora troppo giovani per sostenere tale sforzo (…). Il poeta scrive molto bene: scrive per un pubblico severo e intelligente; ma avrebbe scritto molto meglio se per dieci anni avesse scritto solo per il proprio occhio!".

"Per essere un bravo poeta uno deve essere prima un bravo romanziere"

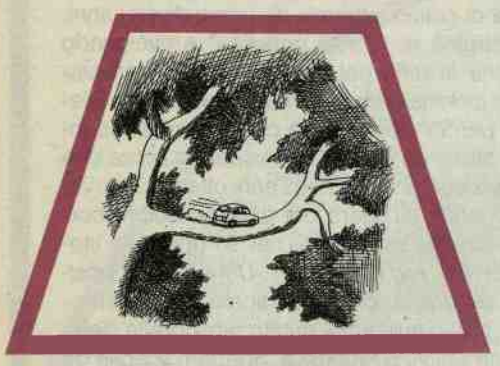
Ecco come vengono sconvolte e smentite tutte le accuse di colpevole solipsismo prima rivolte a quello stesso poeta; e come viene impostato un discorso tutto nuovo: in Woolf come in molti altri suoi contemporanei, fra cui Ivor A. Richards, l'ostilità contro la dimensione pubblica della poesia non è certo rivolta a negare il carattere dialogico della parola, ma a mettere in guardia contro l'invadenza di quello stesso mercato che tanto si vorrebbe amico, e al riparo del quale tanto si vuole pontificare, ma del quale si scopre invece, proprio prima che la lettera si concluda, l'enorme potere di falsificazione: "Se pubblichi, la tua libertà verrà incrinata; penserai a quello che dirà la gente; scriverai per gli altri mentre dovresti scrivere soltanto per te (…). [Cerca] anche un solo esempio di un qualsiasi scrittore inglese moderno che sia sopravvissuto ai discepoli e agli ammiratori, ai cacciatori di autografi e ai critici, alle cene e ai pranzi, alle celebrazioni e alle commemorazioni con cui la società inglese chiude così efficacemente alla bocca ai suoi cantori e zittisce i loro canti".

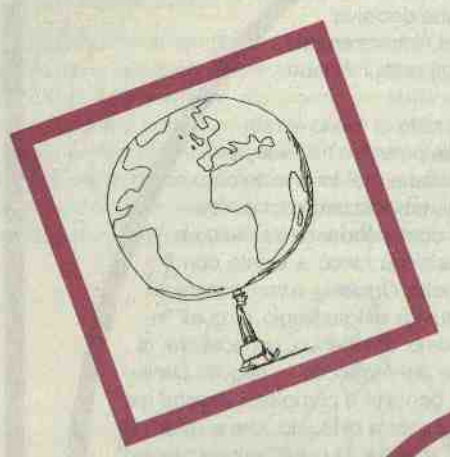
Ecco dunque cosa resta alla fine dei rimproveri, la roba vecchia con cui la lettera incomincia: fin che può, il poeta *deve* sfuggire a una dimensione pubblica che snatura i suoi poteri. Se questo è uno strale rivolto all'impegno politico dei giovani amici di John Lehmann non importa, il problema veramente non sta lì (né Virginia poteva sapere, all'inizio del 1932, quanto immediata e quanto fugace sarebbe stata la fortuna di quei giovani bellicosi). Il problema sta piuttosto nell'assedio che la vicenda culturale di tutto il Novecento ha posto intorno al valore letterario, per piegarlo al conformismo, per cancellarne l'autonomia e assoggettarlo ai poteri esterni; per fargli rimangiare gerarchie costruite in esatta antitesi rispetto al valore commerciale. È proprio in nome di questa autonomia che Virginia Woolf, con la maggior parte degli scrittori del tempo, ritiene pericoloso identificarsi con un pubblico che non ha il gusto della lettura, non una tradizione cui rifarsi, e che si può conquistare solo rinunciando all'"arte di avere a disposizione ogni parola della lingua, di conoscerne il peso, i colori, i suoni, le associazioni, e quindi di riuscire a fare evocare alle parole più di quanto esse possano affermare".

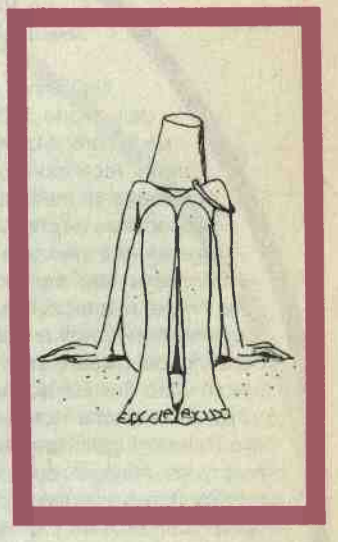
Mi sono rifatto, parlando dell'autonomia dell'arte e dell'artista, agli ultimi studi di Pierre Bourdieu sull'argomento. È chiaro che per il sociologo francese la nostra cultura è ora a un bivio – se non lo ha già superato – non diverso da quello che divide il testo dal sottotesto di questa lettera, e che consiste nella scelta fra un vecchio antagonismo e un nuova sottomissione a tutto ciò che possiamo riassumere nel termine "mercato". Chissà che la paternale rivolta dalla vecchia Virginia al giovane John in anni lontani del secolo scorso non serva addirittura anche a qualche giovane poeta nel nostro.

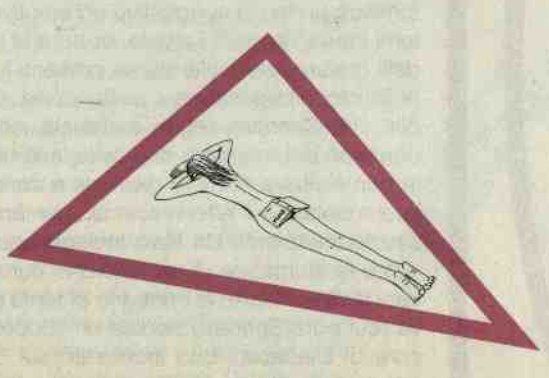
SCHEDE

DEI LIBRI DEL MESE









Narratori italiani, Saggistica letteraria, Gialli, Neri, Letteratura angloindiana, Etologia, Infanzia, Storia Fumetti

Narratori italiani

Alessandro Canale, *Razza canara*, pp. 122, Lit 20.000, Fernandel, Ravenna 2000

Roma, giorni nostri. Suona il telefono di un avvocato, una ragazza trova una strana cassetta nell'autoradio, un prete apre il confessionale, un uomo è fermato per strada, i giornali ricevono una videocassetta. E partono cinque monologhi di cinque assassini ragionevoli, persone che spiegano con sufficiente pazienza le cause dei loro delitti: come non sentirsi esasperati dal vicino violento e irrefrenabile, dalla professoressa inacidita che tortura i suoi allievi, da chi si ostina a mettere l'auto di fronte al passo carrabile? Come non trovare insostenibile il tradimento di un marito o l'abbandono di una fidanzata? Resistere è impossibile. Uccidere è l'unico modo di liberarsi dalla tortura. Alessandro Canale, copywriter in una grande agenzia pubblicitaria, modula il suo romanesco secondo registri diversi, mostrando la sua consuetudine con la lingua detta, la lingua del teatro per il quale scrive per passione, e creando personaggi e mondi solo apparentemente inverosimili, frutti maturi delle docce cinesi cui siamo esposti tutti quotidianamente, casi insoluti la cui chiave sta nella normalità degli assassini, sacri esecutori di condanne studiate con calma, eterni innocenti, mostri scatenati da cose tanto piccole da restare invisibili alle indagini. "Lettura dura", come da sottotitolo – ma d'altra parte "'A cattiveria è 'n muscolo... 'a devi d'allena'. 'A prima vòrta càa usi 'r giorno dopo te vie' e' rimorso. Taleqquàle come dopo 'r primo ggiorno che ffai pesi te vie' l'acido lattico. E 'a cura pe' 'sto rimorso è pprecìsa quella pe' ll'acido lattico... nun devi da smette. Si continui, dopo ta passa...". I monologhi sono cinque. I muscoli si allenano.

Sara Marconi

Franco Pappalardo La Rosa, *Angelo,* pp. 208, Lit 22.000, Ananke, Torino 1999

Meglio noto come cultore di letteratura italiana contemporanea (con saggi su Cataffi, Piccolo, Gatto, Ripellino, Erba, Caproni, Pavese), Franco Pappalardo La Rosa è al suo secondo libro narrativo, dopo *Il vero Antonello e altri racconti* (Lunarionuovo, 1985). Secondo quanto è bandito in quarta di copertina, i sei racconti di *Angelo* vogliono introdurre, partendo da "situazioni assolutamente reali", a una "imprevedibile dimensione altra". L'assunto sarebbe persino ovvio, nell'affliggente inflazione new age, se il corpo vile dei testi non si incaricasse di smentirlo. Un corpo robusto e sanguigno, tutto meno che metafisico; il cui pregio risiede nella concretezza tangibile delle descrizioni, nella presa dei dialoghi, nell'orchestrazione verbale. Il vero motore di queste narrazioni è infatti un sano realismo (quello, ad esempio, che inscena l'esilarante banchetto cui prendono parte, osservati da uno stranito scrittore d'oggi, quei buontemponi di Mozart, Salieri, Casanova, Da Ponte, von Wetzeler e perfino Giuseppe Balsamo, sorpreso a divinare il titolo stesso del racconto, *Passaggio notturno*, in cui transita), un'istanza veristica associata a un gusto goloso della parola, che si esalta nel piacere della citazione nell'intarsio di varie lingue e dialetti, nell'adozione di linguaggi specialistici e storici. Un gusto che non a caso ha il suo più felice esito nell'unico racconto privo di suggestioni esoteriche, *Lo scorsone*: fresca fantasia in cui le avventure dell'infanzia siciliana hanno il loro correlativo nella tavolozza lessicale, ricca di idiotismi e arcaismi.

Antonio Pane

Tommaso Ottonieri, *L'Album crèmisi*, pp. 118, Lit 22.000, Empirìa, Roma 2000

Anche in *L'Album crèmisi*, costituito da 23 "pezzi facili" di narrativa, scritti per la radio o per riviste o per festival musicali a partire dalla seconda metà degli anni ottanta, Tommaso Ottonieri mette in scena il mondo della merce, che coinvolge tutto il contesto della comunicazione e della percezione contemporanea. Se la tradizione marxista parla di reificazione, di un atteggiamento passivo del soggetto nei confronti dell'oggetto-merce, qui avviene il contrario: si dà forma a un corpo, a un linguaggio, a un'esperienza mentale e carnale in cui la cosa ci divora mentre noi, attivamente, la divoriamo. Tutto il mondo "supermercatale" tende a un vortice plasmatico per cui la materia (corpo, lingua, oggetto) si decompone, si fa liquida, diventa *Crema acida* (Lupetti e Manni, 1997), come nel romanzo successivo a questi 23 pezzi facili. Non a caso *Plastica della lingua* (Bollati Boringhieri, 2000; cfr. "L'Indice", 2000, n. 5) è il titolo che Ottonieri ha dato a un suo saggio sulla letteratura recente, perché questo è quel che gli interessa: il punto di innesto, di metamorfosi, per cui ie cose e i corpi non esistono come separati ma si plasmano a vicenda. L'oggetto merce non è più qualcosa che si possa usare manipolare utilizzare comprare vendere, è qualcosa che fa parte delle viscere del sangue della carne, dell'esperienza spaziale e temporale. Plastica è perciò la straordinaria lingua di Ottonieri: plasma la merce e ne è plasmata. In *Le cose sono serene* c'è una mammina che conduce il figlio al supermercato tra i grana la nutella i pentoioni le banane "... ed io bevevo il tuo buon latte...". La mammina finisce per essere il supermercato che viene bevuto e da cui ci si fa bere "come se fossimo noi il liquido vivente". In Washing machine l'io narrante, intrappolato in un rullo di lavatrice, diventa la lavatrice, diventa quel vortice dal fondo del quale chiama l'amore perduto: "Quando cerco di fissare nella mente qualcosa del mio amore, allora io non vedo nient'altro che un vortice. Questo vortice. Inox, nei chiuso. Fangoso. Muggito". Questa scrittura plasmatica fa rivivere l'io-cosa in una placenta Inox, come l'*action painter* tirava fuori dalle vernici industriali la forma della tela, la sua "anima".

Marosia Castaldi

Evelina Santangelo, *L'occhio cieco del mondo*, pp. 150, Lit 18.000, Einaudi, Torino 2000

Lasciano perplessi i racconti di Evelina Santangelo, trentacinquenne scrittrice palermitana. *L'occhio cieco del cielo* riunisce undici storie brevi dal tono doloroso e velato d'angoscia, dove i personaggi sembrano parti, spurghi di una coscienza destabilizzata e febbrile. Forse è proprio il timbro surreale quello che convince di più, soprattutto quando, come nel primo racconto (*La "carriola", come la costruì mamma Mattia*), è supportato da un senso di disperazione che bracca i gesti dei personaggi e li rende in qualche modo incomprensibili agli altri. Gli altri racconti sono storie esemplari di perdite e ritrovamenti, di uomini soli che fanno i conti, spesso, con la morte, con la scomparsa di persone o con lo svanire di un "se stesso" passato. L'esordiente Evelina Santangelo gioca carte alte, puntando a esplorare i recessi degli animi dei suoi personaggi, mirando all'Uomo con la U maiuscola, universalizzando il suo discorso. Il che può essere un grande pregio. O forse non lo è se l'impressione che se ne ricava, a fine lettura, è quella di un libro con poche storie da raccontare. Di una sfida lanciata dalla contemporaneità e non raccolta dalla scrittura. Schivata. E, fondamentalmente, persa.

Andrea Bajani

Saggistica letteraria

Enrico Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti*, pp. 300, Lit 30.000, il melangolo, Genova 1999

Nell'anno centenario (settimo) della morte di Guido Cavalcanti giunge in libreria un nuovo e prezioso volume. Il recentissimo libro di Enrico Fenzi consente di mettere pienamente a fuoco l'importanza e l'originalità di Cavalcanti, attraverso una nuova e serrata analisi della complessa sua canzone manifesto (*Donna me prega*) e la raccolta della varia e ricca documentazione degli antichi commenti di quella canzone: dal celebre *scriptum* latino del medico filosofo Dino Del Garbo (qui offerto con nuova traduzione e ricche note) al commento volgare dello Pseudo Egidio (per ia prima volta integramente presentato in edizione critica), fino alle fuorvianti chiose neoplatoniche di Ficino.

Sulla scorta delle più recenti interpretazioni (Ciccuto, Malato, Pasero) Fenzi ribadisce come *Donna me prega* (di cui tra l'altro offre un'efficace e moderna parafrasi) si motivi come polemica contro la concezione dell'amore della *Vita nova*: "Dante afferma nella *Vita nova* che l'amore può essere considerato veicolo di perfezione solo se presupponiamo un'unità dinamica entro la quale *tout se tient* (...). Per Cavalcanti, al contrario, l'amore è una passione nel senso tecnico-medico del termine, una accidentale affezione dell'animo al pari di ogni altra.

La differenza deriva dal pieno laicismo dell'averroista Guido, che non riconosce istanza salvifica all'amore, osservato invece nella sua forza oscura (rispetto all'intelletto) e nella sua potenzialità distruttiva dell'individuo, o comunque traumatica, tutto inciso e involto nell'io, senza alcuna forza catartica attribuibile all'oggetto amato, a quella Beatrice verso cui, appunto, "ebbe disdegno", come Dante dirà a chiare lettere nella sua decisiva replica postuma, incontrando nell'inferno tra gli eretici il padre di Guido.

Fenzi ha ricostruito in modo mirabile la vasta e sottile polemica tra i due padri della lirica italiana, nel loro reciproco misurarsi e sottile polemizzare anche attraverso le rime di corrispondenza tra Guido e Dante: la proposizione toccò a Dante con il suo celebre sonetto *Guido io vorrei*, lineare e leggero ma catturato dal sortilegio di quell'"incantamento", primo e ingenuo connotatore di una dislocazione dal reale che in seguito Dante orchestrerà con ben altri e complessi registri; ma è significativa la risposta di Guido, che si ritrae dal gioco elitario dell'amico e da quell'"amoroso regno" da cui "nasce speranza"; con distacco e autoironia egli esibisce invece il "gioco" distruttivo dell'amore, vissuto dal proprio "spirito fedito" fino al proprio consenziente struggimento, certo lontano da ogni possibile "incantamento".

Nel libro vi è un'argomentata polemica con l'interpretazione cavalcantiana di Gianfranco Contini, che non credeva al realismo filosofico del secondo Guido, considerato invece un puro nominalista "ai fini di euristica linguistica". D'altra parte, accanto a un'immagine forte della sottigliezza speculativa dei versi cavalcantiani, Fenzi valorizza altresì molto il tratto ironico e autoironico (individuato per l'appunto da Contini) capace di uno sguardo di pieno disincanto verso l'oscurità dell'amore e il proprio irrevocabile dolore. Fenzi così ci restituisce un Cavalcanti ancora più grande, e il suo metodo esegetico di indagine, articolato tra fronteggiamento di testi e loro minuziose parafrasi ed annotazioni, risulta infine anche un modello davvero notevole della più corretta e stimolante ermeneutica letteraria.

Stefano Verdino

Giose Rimanelli, *Biglietto di terza*, pp. 240, Soleil, Welland (Ontario) 1999
Rimanelliana. Studi su Giose Rimanelli, a cura di **Sebastiano Martelli**, pp. 354, Forum Italicum Publishing, Stony Brook (NY) 2000

Due volumi, uno di, uno su Giose Rimanelli. A chi quest'ultimo e più recente destasse sospetti di celebrazione amicale in un ambiente in cui Rimanelli è molto popolare, la (ri)lettura del primo fornirà forse giustificazioni o ricorderà nella giusta misura il profilo dell'autore trattato. Quando uscì, nel 1958, Biglietto di terza *completava la trilogia mondadoriana di Rimanelli, dopo* Tiro al piccione *(1953) e* Peccato originale *(1954). Tra quella edizione italiana e questa canadese, che rende il romanzo nuovamente disponibile in versione integrale, Rimanelli è divenuto italo-americano. Lasciava l'Italia nei primi anni sessanta per eleggere a sua residenza gli Stati Uniti; vi insegnava fino a divenire* emeritus *alla State Univeristy of New York di Albany, aggiungeva l'inglese alla sua scrittura creativa, estendeva la sua produzione con poesia, drammi, critica letteraria, versi nel nativo dialetto molisano. Sempre con l'estro, l'esuberanza fantastica ed emotiva, l'anticonformismo, la profusione di scrittura che sono suoi, e possono lasciare interdetto il lettore attuale. Quando scrisse questo romanzo, Rimanelli non era ancora bilingue e transculturale, ma conosceva bene l'argomento di cui parlava, il Canada, attraverso il filtro della madre, canadese appunto. Era già italo-americano prima di diventarlo.*

Biglietto di terza *sembrerebbe il reportage di un viaggio compiuto oltreoceano dal dicembre 1953 al settembre '54, e lo è in gran parte. L'autore dice: "Molte storie che qui ho raccontato non sono vere"; altre dunque lo sono. Sono infatti appunti di viaggio arricchiti da considerazioni di ordine sociale, sociologico, economico. Ma meglio ancora di quando considera, Rimanelli rende in modo indelebile certe pieghe del sistema americano quando le incorpora in descrizioni (per esempio, il colossale apparato lucrativo che si cela dietro una raccolta di fondi per beneficenza). Lo stile – alieno da qualunque prolissità – e la fantasia narrativa e descrittiva ne fanno un prodotto letterario ricadente nel patrimonio italiano. Ma l'opera appartiene anche al mondo dell'emigrazione italo-americana. E sorprende come tutto ciò che l'autore dice in proposito gli fosse già chiaro allora, in tempi in cui gli studi "etnici" erano ben lontani dal loro sviluppo attuale, non diciamo in Italia, dove semplicemente non esistevano, ma anche oltreoceano, dove hanno preso impulso dagli anni settanta. Sorprende anche per le snebbiate e obiettive idee sul versante sociologico. Se alla visione critica della società borghese e del consumismo – atteggiamento d'epoca,* beat *– aggiungiamo la totale immersione nell'esperienza, quel tanto insomma che fa* on the road *(e qui non manca il viaggio da costa a costa), abbiamo altresì un anticipo italiano non proprio di contestazione ma di disposizione sessantottesca. Ciò che caratterizza il romanzo è in ultima analisi il suo resistere al tempo, senza essersi appannato né in plausibilità né in leggibilità.*

Rimanelliana *è in primo luogo la sistemazione di un'opera vasta, dispersa fra Italia e Stati Uniti, in parte ancora inedita. La bibliografia, compilata da Paolo Giordano, supera le trenta pagine. I contributi esplorano le sfaccettature dell'esperienza di Rimanelli (ben più che curiosità suscita il ricordo degli interventi al vetriolo intorno alla società delle lettere apparsi su "Lo specchio" negli anni cinquanta, "un suicidio annunciato", come qui dice Eugenio Ragni). Unifica il tutto la presentazione critico-biografica di Sebastiano Martelli, ben addentro alla materia trattata.*

Cosma Siani

Antonio Spadaro, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, pp. 229, s.i.p., Diabasis, Reggio Emilia 1999

Antonio Spadaro, messinese, è un giovane padre gesuita che opera in qualità di critico letterario da ormai diversi anni, collaborando alle pagine di "Civiltà cattolica" e rivolgendo particolare attenzione ai temi del viaggio e alla letteratura contemporanea e al cinema (suo è un recente saggio su Kieslowski): non deve perciò meravigliare che suo speciale interesse sia l'autore ormai da più parti considerato come una pietra miliare della scrittura in Italia negli anni ottanta, Pier Vittorio Tondelli. Ed è infatti all'opera del giovane autore correggesse, prematuramente scomparso nel '91 (fra i suoi titoli ricordiamo *Altri libertini*, *PAO PAO*, *Rimini*, *Un weekend postmoderno*, *Camere separate*), che è dedicato questo libro-consuntivo che fa il punto sull'ormai nutrita bibliografia dedicata a Tondelli. Come il titolo suggerisce, Spadaro sceglie da un lato un percorso cronologico, fornendo letture, interpretazioni e informazioni indispensabili a chi si accosti ora a quest'autore come a chi da anni lo legge o lo studia, e dall'altro fornisce un taglio suggestivo ed emotivo della scrittura e dei temi cari a Tondelli: l'attesa, oppure la perdita, temi del Tondelli maturo, particolarmente presenti in *Camere separate* e nella raccolta postuma *L'abbandono*, sono la traccia sensibile che Spadaro segue e disvela, collocando lo speciale percorso del narratore di provincia in un'ottica europea, dalle prime prove dai toni giovanili e cariche di un linguaggio sperimentale ed effervescente, per arrivare alle ultime costruzioni sapienti. Un libro indispensabile, dunque, per cogliere le sfumature di un autore le cui storie sembrano rifiutarsi d'invecchiare, al contrario di tanta produzione successiva (cui pure Spadaro dedica un successivo libro, sempre a cura di Diabasis, tutto incentrato sui "tondelliani", intitolato *Laboratorio Under 25. Tondelli e la nuova narrativa italiana*), e capace di costruire una seria riflessione sull'atto dello scrivere e sulla propria personale produzione senza mai perdere di vista un'ottica editoriale più estesa. Ricordiamo che Tondelli fu infatti il promotore del progetto Under 25, dedicato agli autori esordienti di età inferiore ai 25 anni, progetto pilota di tante successive sperimentazioni centrali nella letteratura degli anni novanta.

Antonella Cilento

Paolo Barbaro, *Con gli occhi bianchi e neri*, pp. 169, Lit 25.000, Marsilio, Venezia 2000

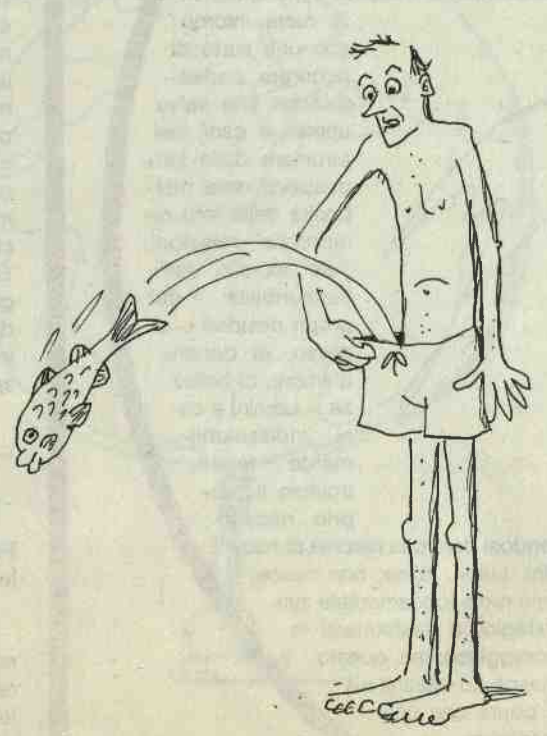
Un libro del *prima*, questo di Barbaro – o, meglio, del *subito prima*. Negli anni settanta il Sudafrica, quel paese che "non è più Africa e non è ancora qualcos'altro... bisogna inventare un nome...", *sta per* saltare in aria, è sull'orlo di un precipizio, alla deriva, provvisorio, sospeso tra vecchie e nuove violenze. In questo "luogo incerto" fervono i lavori diretti dai diversi paesi europei – e non può non esserci il cantiere italiano (il "Bella Italia", naturalmente), un cantiere per costruire "strade e ponti, ponti e strade, di tutte le forme e dimensioni, il lavoro del secolo". Nei ritagli di tempo, un "sotto-capo" del cantiere riflette, scrive, mette insieme appunti presi man mano, sul campo, come facevano i personaggi dei primi libri di Barbaro, quasi come un giornale dei lavori. E così racconta "il più inconoscibile dei paesi", abitato da coloni boeri bianchi e rosa, inglesi severi e poi "tutte le razze e tutti gli impasti: neri, grigi, viola, ruggine, ramati, "colorati", xhosa, sotho, tswana, tsonga, ndebele, pedi e non pedi, namibi e ottentotti, shona e ci-shona". La terra confonde, è vastissima, paradisiaca e labirintica insieme; gli uomini divisi in due grandi famiglie: i bianchi – pochi, ricchi, visibili – e i "colorati" – molti, diversi, nascosti, praticamente sommersi. Il giovane italiano, capitato senza quasi preavviso in un mondo che gli sfugge continuamente, con come unica guida un ispettore statale il cui sogno segreto è dedicarsi alla scultura, l'arte che non ha colore, è diviso tra i due mondi, affascinato da una donna "alta, bionda, pronta, la figlia dei pionieri" ma anche e forse più dalla vietatissima Marhu, "dell'etnia più negra e più bella". Finalmente i lavori finiscono. Si torna a casa, si riparte per altri paesi lontani. Il Sudafrica resta alla televisione, nell'elenco di guerre e di morti. In confini più noti, tra Milano e la campagna d'origine, Barbaro ripensa all'Africa – non l'Africa di cui aveva scritto nell'*Impresa senza fine* (Marsilio, 1998), il Kenya invaso dai rifiuti dell'Occidente ricco; neanche esattamente il Sudafrica di *Malalali* (Spirali, 1984), di cui peraltro riprende pagine e temi – ma un luogo più simile ai Ronchi nel Veneto di quanto si possa credere, dato che – dopo tutto – "quel che conta è come uno ci sta in un posto, se è contento con gli altri...".

Sara Marconi

MONICA LANZILLOTTA, *Bibliografia pavesiana*, pp. 212, Lit 20.000, Centro editoriale e librario Università degli Studi della Calabria, Rende (Cs) 1999

Fornendo una rassegna bibliografica esaustiva dell'opera e degli scritti critici su Pavese, Monica Lanzillotta cerca anche, in un breve saggio introduttivo, di indicare una strada per sanare i molti torti fatti allo scrittore a cui ha dedicato anni di studi. Quasi a realizzare il timore espresso da Pavese stesso nell'ultimo messaggio scritto a mano sulla prima pagina dei Dialoghi con Leucò *("Non fate troppi petegolezzi"), lo scrittore è stato innanzitutto, secondo l'autrice, scrutato negli aspetti biografici piuttosto che in quelli relativi alla sua opera – concepita come un monolito – e poi "troppo interpretato alla luce di due Vangeli: il* Mestiere di vivere*, che è stato letto, analizzato, riletto in ogni senso, e la biografia scritta da Lajolo,* Il 'vizio assurdo'*". L'edizione delle lettere è giunta troppo tardi per correggere l'immagine dell'uomo del disimpegno e dei complessi di colpa nei confronti dei compagni morti negli anni della Resistenza. Inoltre la pubblicazione, nell'agosto del 1990, del* Taccuino *pavesiano degli anni della guerra – in cui lo scrittore giustificava il fascismo e Salò, manifestando ammirazione per i tedeschi e il loro coraggio – ha provocato un nuovo scandalo, sollevando reazioni di isterismo e costernazione.*

Monica Lanzillotta parte da questo drastico ridimensionamento del mito dello scrittore organicamente impegnato cucito addosso a Pavese dai critici di sinistra, per affrontare da una diversa angolazione i dibattuti temi del disimpegno e dell'isolamento dello scrittore nelle vicende del suo tempo. Alla tiepidezza politica dell'antifascismo di Pavese e della sua militanza comunista, fa da contrappeso l'impegno intellettuale svolto sul doppio fronte della produzione poetica e di quel febbrile ed energico lavoro editoriale a cui rese omaggio Italo Calvino in un suo famoso intervento. Gli studi etnologici hanno una parte importante nell'atteggiamento contemplativo dello scrittore, che giudica metastoricamente gli eventi e pone sempre in atto – anche a costo di mettere a nudo le sue contraddizioni – il "rispetto dell'altro" (che, nella Casa in collina*, si traduce nella drammatica domanda sul senso della morte dei nemici, di coloro che cadono dalla parte sbagliata, condannata dalla storia).*



Il coraggio dello scrittore e dell'organizzatore di cultura si provano fin dall'inizio, nella sfida alla censura fascista e poi a quella comunista: si tratta, secondo Monica Lanzillotta, di un impegno morale, della strenua difesa di una concezione antidogmatica di cultura, che sfocia in quella che l'autrice definisce, in modo un po' enfatico, "la più autentica novità del dopoguerra", la "Collana viola", che immette in un ambiente ostile interessi etno-antropologici e testi di Frobenius, Kerényi, Eliade e Jung, allora bollati di irrazionalismo pseudoscientifico. Ora che si è giustamente spostata l'attenzione sull'opera, stornandola dai pettegolezzi, si attende anche una nuova biografia, magari sulla scorta della definizione di "vita recitata" formulata da Tibor Wlassics in un saggio pubblicato nel 1985.

Dietro le argomentazioni di Monica Lazillotta si sente l'ansia di comporre un diverso ritratto dell'autore, ormai considerato un classico anche all'estero, e si avverte lo spessore di una lunga ricognizione. Certo resta il senso di uno sconcertante viluppo di idee e di pensieri, di una difficile mediazione (vissuta anche da Pasolini) fra cultura e vita, fra interno ed esterno, fra vita propria e altrui ("Sempre letterato. Piovono tuttora le bombe e tu pensi già a farne un racconto", scrive Pavese nel famigerato Taccuino*). Il lavoro di distinguere e capire va compiuto, è vero, ma anche a dispetto del continuo tentativo, da parte dello scrittore stesso, di attirare il lettore nel gorgo fatale della confusione fra arte e vita. Si pensi, per concludere con un esempio, a questo consuntivo con cui si apre l'anno 1946: "Anche questa è finita. Le colline, Torino, Roma. Bruciato quattro donne, stampato un libro, scritte poesie belle, scoperta una nuova forma che sintetizza molti filoni (il dialogo di Circe). Sei felice? Sì, sei felice. Hai la forza, hai il genio, hai da fare. Sei solo. Hai due volte sfiorato il suicidio quest'anno. Tutti ti ammirano, ti complimentano, ti ballano intorno. Ebbene? Non hai mai combattuto, ricordalo. Non combatterai mai. Conti qualcosa per qualcuno?".*

MONICA BARDI

PAOLO SANNA, *Cesare Pavese. Un "misfatto" non solo letterario*, pp. 144, Lit 23.000, Delfino, Sassari 2000

Questo volume del giornalista sassarese Paolo Sanna propone un'inedita interpretazione della personalità letteraria e artistica di Pavese, giungendo a esiti che – come osserva Del Boca, presidente della Federazione nazionale stampa italiana, nella prefazione al libro – "aprono scenari imprevedibili sulla vita di un grande che, come molti grandi, stenta ad essere riconosciuto". Oggetto di una violenta opera di demistificazione che ne ha reiteratamente dimenticato, ignorato e misconosciuto il valore, Pavese è stato – secondo Sanna – "relegato, da critici e storici, in un purgatorio umano e letterario". Con un approccio giornalistico alla materia e una forte cura per le fonti e documentazioni apportate (alcune, ancor oggi inedite, saranno oggetto di una raccolta di saggi la cui pubblicazione è prevista per il prossimo anno), Sanna riabilita con grande efficacia la figura dello scrittore, evidenziandone (apparenti) contraddizioni umane e (verosimili) debolezze fisiche e mentali: "ne fecero – ricorda Del Boca – un ghettizzato nell'ottica del 'con noi o contro di noi' che, non solo allora, segnava in larga misura i rapporti tra l'intellighentzia e il potere". L'opera, di piacevole lettura, è destinata ad alimentare il dibattito, attualmente in auge, sulla figura e l'opera dello scrittore piemontese.

CORRADO PIANA

MARCO CERRUTI, *Il piacer di pensare. Solitudini, rare amicizie, corrispondenze intorno al 1800*, pp. 149, Lit 28.000, Mucchi, Modena 2000

Marco Cerruti continua a scavare nel Settecento, il campo che più appartiene al suo mestiere di studioso, con speciale attenzione alla procellosa svolta verso l'Otto. In questo libriccino dal bel titolo raccoglie studi, già usciti nel '98 in sedi sparse e varie, tutti centrati su figure e motivi della cultura letteraria italiana che vanno emergendo dagli archivi negli ultimi anni. Sono quattro studi che, attraverso epistole diari carteggi, trattano di paesaggi e di amori, amicizie, montagne e del mutare di mentalità e sensibilità; con un primo capitolo che li introduce e raccorda, e che s'intitola (bel titolo, anzi bellissimo) *Fra il mal di vivere e i suoi rimedi*. Qui Cerruti definisce l'"intelligenza laica", ovvero la parte di "ceto dei colti" di cui si sostanzia in Italia la cultura dei lumi distinguendosi dal cattolico pessimismo antropologico di un Alfonso di Varano. E, in controtendenza con il formulario ideologico corrente sul deprecato illuminismo, ce ne restituisce il ricco tessuto relazionale, percorso da strappi e tensioni, sullo sfondo di una storia che sfugge al controllo mentale e si fa rivoluzionaria; o di una natura che appare ora da contemplare esteticamente ora da (materialmente) temere. Spiccano perciò, anche nel mondo intellettuale minore (ma Rousseau e Voltaire e Diderot sono a portata di mano), i percorsi antinomici della solitudine e della socievolezza; e quello ben noto dell'eudemonismo affiancato o contrapposto al riconoscimento del male radicale. La riflessione settecentesca su felicità pubblica e privata s'incupisce (senza rimedio?) nei suicidi di Werther e Ortis. Ma bisogna esser grati a Cerruti per l'arte con cui sceglie le citazioni. E consolarci con il riformismo di Pietro Verri, secondo il quale da una società razionalmente organizzata ci si può aspettare non che sia felice, ma che sia tale da "rendere più piccola la nostra infelicità".

LIDIA DE FEDERICIS

GIUSEPPE IANNACCONE, *Il fascismo "sintetico". Letteratura e ideologia negli anni Trenta*, pp. 231, Lit 22.000, Greco & Greco, Milano 1999

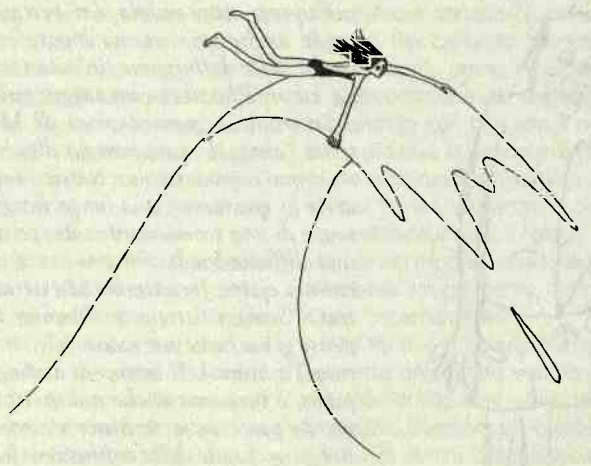
Il nodo cruciale della migrazione di molti giovani intellettuali fascisti verso il fronte comunista è stato sciolto più volte, e in diversi modi. Il saggio di Iannaccone, giovane studioso irpino, appoggia la tesi della continuità: dietro il mutato atteggiamento dei vari Pratolini, Bilenchi, Vittorini non ci fu affatto furbo opportunismo; il loro fascismo non va letto come un errore di gioventù; quanto ne seguì nel dopoguerra non fu altro che il logico sviluppo di un coerente sistema ideologico. Un sistema, questo, ben a fuoco già nei primi anni trenta sull'"Universale" di Berto Ricci, e incardinato in sostanza sulla fede nell'esperimento corporativo, nella missione sociale del letterato e nel carattere rivoluzionario di un fascismo populista e anticapitalista. La "borghesità", odiato campione della quale è l'ebreo, viene però individuata su un piano puramente morale, in relazione a dei valori, e non già in base a parametri socioeconomici. Proprio il diffuso afflato spiritualista, convergente per di più con vistose propensioni autoritarie e imperialiste, secondo Iannaccone incrina alla base la formula – "fascismo di sinistra" – in cui si è soliti rapprendere questa temperie. Si tratterebbe invece di un fascismo "sintetico", Mecca utopica dei fedeli in una "terza via" littoria: né parlamentare, né bolscevica.

MAURO NOVELLI

Gialli e neri

Marta Franceschini, *La discesa nella paura*, pp. 111. Lit 15.000, Sellerio, Palermo 2000

Questo piccolo giallo d'esordio della bolognese Marta Franceschini è più di un gioco, più di un esercizio d'abilità. Pur nella sua programmatica modestia, il libro è organizzato secondo uno schema classico: l'elenco dei personaggi ad aprire la vicenda, il luogo, il delitto, le indagini, la scoperta dell'assassino. Solo che la storia si sdoppia coinvolgendo anche i cani accompagnati dai propri padroni. Cani che sono personaggi al pari dei loro umani, tenerissimi proprietari. Lucia, "un setter inglese tricolore di circa sei anni" è la voce narrante che vive con Marta e la sua bambina e che frequenta come tutti gli altri, almeno una volta al giorno, lo stesso parco. Lucia è ossessionata dal suo passato – dove si nasconde un dolorosissimo lutto – e prova, sopra tutti gli altri sentimenti, un'insuperabile paura. "La paura è il mio unico talento, la mia specialità assoluta, il mio primo compito di questa esistenza". La paura è la sua legge assoluta che le impedisce di godere dei piaceri della vita, delle passeggiate che rifugge, dell'ammirazione dei passanti. La paura è anche la sua unica forma di lucidità, a tal punto perseguita da guidarla nell'analisi dei fatti fino a scoprire il colpevole. Ma prima che questo accada Lucia descrive il mondo che le ruota intorno con una sorta di accorata partecipazione che salva uomini e cani, nel turbinare delle loro passioni, nella morbosità delle loro reciproche relazioni. Tutti sconfitti dall'inesauribilità dei propri desideri – di sesso, di denaro, d'amore, di bellezza –, uomini e cani, indissolubilmente legati, trovano il proprio riscatto ricomponendosi dentro la nicchia di nuove abitudini. Lucia, infine, non riesce, nonostante il ruolo fondamentale avuto nelle indagini, a trasformarsi in un cane coraggioso, ma, questo sì, Lucia riesce ad allearsi alla propria paura con una diversa coscienza.



Camilla Valletti

Rufus King, *Il fantasma e Miriam Lake*, ed. orig. 1942, trad. dall'inglese di Alberto Tedeschi, pp. 203, Lit 6.500, Mondadori, Milano 2000

Senz'altro il giallo meno femminista della storia: la graziosissima e brillante protagonista, segretaria di una rivista di moda newyorkese, invece di godersi la vita da single e i corteggiatori, ha un tal terror panico dello zitellaggio da sentirsi l'ultima delle derelitte, e da cacciarsi in un tenebroso pasticcio, finendo nelle reti di un'ambigua famiglia di miliardari apparentemente decisa a farla passare per un'ereditiera scomparsa. La vicenda si snoda in gran parte a bordo di uno yacht, senza grandi sorprese: ma un intreccio carico di romanticismo, la figuretta marginale di un patriarca della psicoanalisi un po' svanito e uno smagliante dialogo da commedia hollywoodiana fanno di questo modesto giallo Mondadori una vera chicca per le signore nostalgiche della serie dell'Uomo ombra e per tutte le adepte del giallo-rosa in generale.

Mariolina Bertini

Marco Berisso, *Il verbale*, pp. 238, Lit 20.000, DeriveApprodi, Roma 2000

Per chi volesse leggerlo come un giallo, la delusione è assicurata: lo spunto iniziale che apparenta *Il verbale* al poliziesco – il suicidio inesplicato del giovane Fabio, nel 1991, e la sparizione della misteriosa Alice che era apparsa da poco nella sua vita – resta privo di sviluppi, anzi dilegua come una bolla di sapone ben prima del finale della storia, che ha altri motivi d'interesse. È la storia di una resurrezione e di una ricerca: Laudrian, il protagonista-narratore all'incirca trentenne, che dopo la morte dell'amico Fabio si era abbandonato all'inerzia e alla bulimia, emerge dopo anni dalla sua passività autodistruttiva e si butta alla ricerca della verità e della sfuggentissima Alice, fantasma ossessivo che arriva a dominare la sua vita intera. Sullo sfondo della ricerca, vediamo la Genova degradata degli spacciatori e delle prostitute, e veniamo a conoscere – è la cosa di gran lunga più interessante – ii gruppo degli amici di un tempo, di cui Fabio è stato il mito e il modello: trentenni che hanno avuto vent'anni nell'anfetaminica Italia craxiana e che continuano a ciondolare, neghittosi e strafatti, tra locali e telefonini, murati in un gergo afasico da giovani Holden fuori tempo massimo. Il peggiore di tutti, diventato giornalista in odore di razzismo leghista, avrà quel che si merita nelle ultime pagine, con grande soddisfazione dei lettore.

(M.B.)

Luca Di Fulvio, *L'impagliatore*, pp. 342, Lit 25.000, Mursia, Milano 2000

È difficile da descrivere, questo giallo sospeso tra il grottesco e il macabro, con la sua trama ricchissima e i suoi protagonisti cui ci si affeziona subito, il melanconico commissario Amaldi, incapace di dimenticare la tragedia lontana del suo primo amore, e Giuditta, l'infermiera volontaria generosa e gentile, amica dei gatti randagi, su cui si allunga l'ombra di un serial killer dalia doppia, imprevedibile personalità. Siamo in un romanzo realistico – ce lo ricorda lo squallore della città in cui la storia si svolge, un porto mediterraneo devastato da uno sciopero infinito degli spazzini, e ce lo ricorda il personaggio di Ajaccio, un sottoposto di Amaldi inchiodato a un letto d'ospedale dalla malattia che lo uccide lentamente. Ma siamo anche in un *feuilleton* d'altri tempi, traboccante di fatti ben connessi tra loro, perché dal remoto passato di Ajaccio emerge la storia a forti tinte del misterioso incendio di un orfanotrofio; siamo in un remake particolarmente sinistro di *Psyco*, che un Pupi Avati in gran forma sembra aver ambientato incongruamente nella città vecchia di Bari, e siamo, soprattutto, in uno dei più bei gialli della recente produzione italiana.

(M.B.)

Luca Della Bianca, *Brignonard*, pp. 187, Lit 25.000, Alfa, Milano 1999 (ma 2000)

Normandia, fine del secolo XIX: il filantropo e pensatore Nasturce Martin organizza nel solitario castello di Brignonard, ereditato da una nobildonna locale, la scuola del futuro per forgiare le nuove coscienze – operazione che si rivelerà pirotecnicamente demenziale e condurrà, tra cecità e truffe, alla catastrofe pedagogica, all'improbabile rivolta (anzi, rivoluzione) dei ragazzi, alle vicende bassoimperiali del regime da loro instaurato. Se è piuttosto raro che romanzi d'ambientazione scolastica – in senso lato – coinvolgano il lettore estraneo a splendori e furori di quel mondo, *Brignonard* rappresenta una felice sorpresa, una metafora amara e un irresistibile divertimento nero: dove, intessuti in punta di penna, gli ammiccamenti si susseguono a ritmo incalzante, e la scuola – una scuola deformata fino al delirio, riciclata in impero – si mostra specchio allarmante dei peggiori passato e futuro. Come potrebbe aver scritto Émile Zola in quarta di copertina: "Una tragicità immensa. Eppure, la vicenda del grottesco inferno di Brignonard è una delle storie più divertenti che io conosca". L'autore, milanese, nato nel 1962, ha curato edizioni critiche di Dossi e Tarchetti; in campo narrativo, il romanzo storico *Il Rosso di Santa Barbara* (Ipl, 1995 – un'avventura di Torquato Tasso in linguaggio manzoniano) e due romanzi per ragazzi. *Brignonard* è fresco di stampa (aprile 2000, come rammenta l'indicazione imposta dal legislatore), ma il rifiuto del nuovo millennio da parte dell'autore spiega il copyright 1999.

Franco Pezzini

Federico Andahazi, *Le care sorelle*, ed. orig. 1998, trad. dallo spagnolo di Alessandra Riccio, pp, 184, Lit 26.500, Frassinelli, Milano 1999

I fatti di Villa Diodati, 1816, che condussero a vita inquietante la spaventosa creatura del dottor Frankenstein e (in modo meno diretto di quanto generalmente si pensi), il capostipite dei vampiri letterari, il fascinoso Lord Ruthwen, offrono spunto ancora una volta per un'opera di finzione nel secondo romanzo, dopo *L'anatomista*, dell'argentino di origine ungherese Federico Andahazi. L'entusiasmo del critico del "New York Times" – "Un'opera innovatrice nel campo della narrativa. Uno dei rari libri che ci sorprendono e provocano" – pare eccessivo, ma la metafora sulla paternità letteraria, vibrante di citazioni (non solo Polidori, Byron, gli Shelley, ma Poe, Puškin e parecchi altri, oltre a probabili memorie cinematografiche, dal vecchio horror a Ken Russell all'*exploitation*) e condotta sul filo del divertimento nero – a tratti nerissimo, fino al disgusto fisico – è degna d'interesse. La sorpresa della vicenda non sta tanto, ovviamente, nell'allarmante rapporto, epistolare e alimentare, tra Polidori e la più orrenda delle tre sorelle Legrand (dove i termini del patto richiamano simbolicamente i concetti di paternità e di generazione – vampire divoratrici di liquore maschile sono note, del resto, dalle antiche mitologie a *Erotikiller* di Jess Franco). Ma le torbide memorie del terzetto Legrand nel decomporsi del libertino secolo XVIII, le feste d'orrori delle lezioni di medicina e gli indicibili circhi di *freaks*, i demenziali frenetici delitti delle ex-bellezze ormai cadenti per nutrire la sorella nascosta (è un caso che la prima vittima, il gallese Talbot, rievochi il destino segreto dell'omonimo Uomo-lupo di Lon Chaney jr.?), i richiami a un erotismo degradante nel delirio e nella devastazione fisica preludono soltanto alla rivelazione finale sul grottesco spettacolo – come sotto al tendone d'un teatro di mostri – del mondo letterario quale grande, squallida mistificazione.

(F.P.)

Picatrix – Ghayat al-hakim, "Il fine del saggio" dello pseudo Maslama al-Magriti, a cura di **Paolo Aldo Rossi**, pp, 273, Lit 40.000, Mimesis, Milano 1999

In un recente romanzo della felice, documentatissima saga dell'Inquisitore Eymerich, *Picatrix – La scala per l'inferno*, edito da Mondadori nel 1998 per "Urania" e oggi raccolto nel volume *I sentieri perduti di Eymerich* (Mondadori, 2000), Valerio Evangelisti faceva confrontare il suo inesorabile domenicano con orrori e misteri del più celebre e temuto testo di magia araba, appunto il *Picatrix*, la cui prima versione integrale in italiano, a cura d'un agguerrito gruppo di studiosi (oltre a Paolo Aldo Rossi, Davide Arecco, Ida Li Vigni, Stefano Zuffi), è stata finalmente affidata alle stampe nell'ottobre 1999. Nel 1897, J. Wood Brown esprimeva la speranza che il testo maledetto, virtuale prototipo del *Necronomicon* lovecraftiano, non fosse mai tradotto in alcuna lingua moderna: ma già dal 1933 edizioni critiche hanno affrontato l'opera, una summa di magia composta originariamente in arabo (pare in Spagna tra il 1047 e il 1051, forse sulla base d'un più antico testo ermetico), poi tradotta in spagnolo e quindi in latino – e l'introduzione dei curatori rende ben conto dell'avventura e dei problemi

▶

della traduzione, oltre che della straordinaria fortuna del testo in Occidente, in particolare in età umanistica e rinascimentale (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Leonardo, Filarete, Rabelais, Campanella...). *Picatrix* (dal nome dell'autore/compilatore: una corruzione del nome "Ippocrate"?) consta di quattro libri – nel primo "si tratta l'essere del cielo e i suoi influssi sulla Terra tramite le immagini o configurazioni che si trovano in esso", nel secondo "delle figure del cielo, del moto dell'ottava sfera e dei loro influssi su questo mondo", nel terzo delle proprietà dei pianeti, di come si possa parlare con i relativi spiriti e "di molte altre operazioni di natura negromantica", nel quarto e ultimo delle proprietà degli spiriti, di simulacri, talismani ecc.; e va ascritto a merito dei curatori che il taglio dell'edizione, filologicamente rigorosa e ricca d'informazioni, la renda accessibile non solo al cultore di esoterismo ma al più ampio pubblico dei curiosi.

(F.P.)

Nicolau Eymerich, Francisco Peña, *Il manuale dell'inquisitore*, ed. orig. 1973, a cura di Louis Sala-Molins, introd. di Valerio Evangelisti, pp. 266, Lit 20.000, Fanucci, Roma 2000

Un'operazione coraggiosa offre oggi in traduzione italiana la rigorosa edizione di Louis Sala-Molins – notissima in Francia e Spagna agli storici dell'Inquisizione – del *Directorium Inquisitorum* di Nicolau Eymerich (1320-1399), il domenicano spagnolo sulla cui figura Evangelisti intesse il suo ciclo fantastico: un'edizione che, attraverso una scelta del materiale dell'imponente compilazione del 1376, continuamente riproposta e ristampata (il canonista Francisco Peña la riedierà con chiose nel XVI secolo), e un'esaustiva introduzione del curatore, offre al lettore italiano un quadro di atroce chiarezza sulla procedura inquisitoriale (delazione, processo, tortura, confessione, supplizio). Dove il rigore di storico di Sala-Molins, professore alla Sorbona e quindi a Tolosa, rende conto delle scelte testuali compiute – l'essenziale della parte procedurale del testo latino, circa duecento pagine in quarto contro le mille in folio dalla fitta scrittura dell'originale – e rimanda gli interessati al testo latino per ogni approfondimento o controllo; e al contempo ben inquadra la drammaticità della testimonianza documentaria contro ogni rigurgito revisionistico sulla "leggenda nera" dell'Inquisizione, meglio o peggio argomentato (è inevitabile rammentare le commoventi preoccupazioni di *non offendere chi agiva in buona fede*, con cui s'è motivata certa pelosa resistenza al recente Atto di dolore della Chiesa cattolica per i delitti commessi nei secoli, e quelle, parallele, di sottolineare a sufficienza il *dolore degli inquisitori* nello svolgimento dei loro compiti). Come nota Evangelisti nell'introduzione: "Il *Directorium* di Eymerich, nell'edizione di Louis Sala-Molins, aiuterà il lettore (...) a comprendere che l'espressione 'leggenda nera' è in effetti impropria. Il colore era quello, ma non si trattò affatto di una leggenda". Un'operazione editoriale, quella della Fanucci, in cui si sottolinea la coraggiosa dignità a fronte della recente pubblicazione e ampia diffusione per i tipi di Piemme (1998) di un *Manuale dell'Inquisitore* a cura di Rino Camilleri: l'autore, sfruttando la selezione ragionata di Sala-Molins, che cita di sfuggita quale "compendio" ("L'opera non è affatto tenera con l'Inquisizione... ma è una delle più recenti sull'argomento" – si noti il "ma") riesce poi a liquidarla con un accenno sospettoso, rammentando che John Tedeschi (*Il giudice e l'eretico*, Vita e pensiero, 1997) "consiglia 'cautela' nell'uso del compendio di cui sopra". Camilleri presenta il testo di Eymerich e Peña glossato da frasi del tenore: "Insomma, l'Inquisizione? (Forse) molto rumore per nulla" – dove la sagacia dei commenti dovrebbe costituire, si ritiene, il valore aggiunto, originale, della proposta. Si rimanda alla lucida risposta di Evangelisti e alla vigorosa nota dello stesso Sala-Molins all'edizione Fanucci.

(F.P.)

Il grande libro di Dracula, a cura di **Stephen Jones**, ed. orig. 1997, trad. dall'inglese di Gianni Pilo, pp. 480, Lit 22.900, Newton & Compton, Roma 2000

Di antologie vampiriche il mercato è abbastanza ricco anche in Italia, e lo stesso Jones può vantare al suo attivo una precedente raccolta di successo (*Vampiri!*, Newton & Compton, 1997): ma il "grande libro" in questione, edito a Londra per il centenario del romanzo di Stoker, più che per il grosso dei trentadue racconti compresivi (Ramsey Campbell, Brian Lumley e Brian Stableford, per citare solo qualche nome), merita l'attenzione dei cultori del gotico per la pubblicazione, ahimè parziale, del testo teatrale del *Dracula* adattato dallo stesso Bram Stoker per un'unica rappresentazione al Royal Lyceum nel West End di Londra (martedì 18 maggio 1897 – cioè alcune settimane prima della pubblicazione del volume). *Dracula o Il Morto Vivente*, tale il titolo, non rende che in parte l'atmosfera del romanzo, e fu composto con fretta un po' brutale (su più di cento pagine di copione, solo mezza pagina è dedicata alla fine del Conte): nondimeno, nella tormentata genesi del testo più diffuso al mondo dopo la Bibbia – così almeno si dice, – esso rappresenta un interessante documento d'epoca. Tra gli altri testi della raccolta, inoltre, un cenno merita almeno *Il "Dracula" di Coppola* del critico cinematografico e narratore britannico Kim Newman quale ulteriore puntata della geniale saga di *Anno Dracula* (tradotto in Italia, come il suo seguito *Il Barone sanguinario*, per i tipi di Fanucci): nell'ormai innumerevole selva di epigoni di Stoker, il ciclo di Newman – con il suo mondo misto di vampiri e di "caldi" a seguito della vittoria del Conte su Van Helsing e del suo improbabile matrimonio con la regina Vittoria – rappresenta uno dei pochissimi tentativi davvero riusciti di riportare sulle scene narrative il temibile Voivoda, sia pure nel segno del grottesco e d'un pirotecnico, ineguagliato gioco di citazioni. Dopo il mondo vittoriano in *Anno Dracula* e l'espressionismo tedesco nel *Barone sanguinario*, ci troviamo qui nel mondo del cinema contemporaneo: "cosa sarebbe venuto fuori se Francis Ford Coppola avesse fatto *Dracula* come uno dei suoi film buoni", in un mondo *multiculturale* di vivi e non-morti? (A proposito di Dracula, un motivo di rammarico e una proposta: nel ventennale della morte di Furio Jesi, perché non si pensa di ristampare il suo straordinario *L'ultima notte* nelle due versioni tanto diverse ch'egli lasciò, e delle quali una sola giunse ai lettori edita da Marietti nell'ormai introvabile volume del 1987?).

(F.P.)

Károly Kós, *La Transilvania. Storia e cultura dei popoli della Transilvania*, ed. orig. 1934, a cura di Roberto Ruspanti, prefaz. di Cinzia Franchi, trad. dall'ungherese di Ilaria Antoniali, pp. 232, Lit 28.000, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2000

L'attenzione alla geografia fantastica postula, in ultima analisi, un più rigoroso rispetto di quella reale: e il richiamo all'Altrove d'una Terra-di-là-dalla-foresta (cfr. ad esempio le osservazioni dell'australiano Ken Gelder, Incontri col vampiro, *Red, 1998, circa le suggestioni mitiche della "Transilvania tasmana", chiamata così da Thomas Scott per una mappa del 1830), banalizzata nel linguaggio corrente per terra di mostri e vampiri dal successo del romanzo di Stoker, deve salutarmente confrontarsi con il provocatorio titolo dell'introduzione di Roberto Ruspanti al saggio di Kós oggi riproposto in italiano: "La Transilvania non è la terra di Dracula, ma una storica regione multietnica d'Europa". La drammatica, e in Italia poco nota, epopea delle "tre nazioni storiche" – Magiari, Magiaro-Secleri e Sassoni – e della "quarta nazione", i Rumeni, viene evocata da Károly Kós (1883-1977), architetto di fama mondiale, grafico e scrittore magiaro-transilvano, con rigore appassionato: da protostoria e dominio romano, attraverso i mille anni dalla conquista magiara fino all'assemblea di Gyulafehérvár (Alba Julia) del 1918 che sancì l'unione con la Romania, l'autore evidenzia la peculiarità storico-culturale della* Erdély *("terra coperta dalle foreste", antico nome ungherese del titolo originale del saggio) rispetto alle nazioni cui si trovò accorpata – la conservazione orgogliosa nel tempo dei caratteri propri di ciascuna etnia della regione e la partecipazione di tutte a una natura comune, appunto specificamente "transilvana". Oltre all'introduzione di Ruspanti e alla prefazione di Cinzia Franchi, un saggio introduttivo di Péter Egyed sulla dimensione culturale della minoranza ungherese nella Transilvania odierna soccorre il lettore nostrano; il volume è inoltre arricchito da sessanta immagini (nell'originale, incisioni su linoleum stampate a colori) con edifici e figure-tipo del paesaggio, e da una postfazione di Zsuzsa Ordasi sul rapporto tra Kós architetto e la tradizione popolare transilvana in architettura.*

(F.P.)

Letteratura angloindiana

SUNETRA GUPTA, *La casa dei giorni dorati*, ed. orig. 1999, trad. dall'inglese di Maria Carla Pasetti, pp. 253, Lit 30.000, Piemme, Milano 2000

Sette, come i giorni della settimana, come i colori di un arcobaleno privato e prezioso – ametista, indaco, azzurro, giada, zafferano, ocra, cremisi – sono i capitoli che compongono il romanzo di Sunetra Gupta. Dal violazzurro al verde all'oro purpureo si spiega la tavolozza di un tormento d'amore senza fine, che coinvolge in una girandola di viaggi di andata e ritorno tra Calcutta, Oxford e New York uno zio e sua nipote. Il primo, Debendranath Roy, crede di poter sfuggire all'amore per la moglie del fratello maggiore rifugiandosi, a Oxford, nel matrimonio con una *memsahib*, Jennifer. Tuttavia l'ossessione per la regale e inavvicinabile cognata, musicista e cantante di struggenti poesie d'amore del massimo poeta bengalese, Rabindranath Tagore, non si affievolisce. Il viaggio di nozze a Calcutta, nella casa dell'infanzia e della passione struggente, non lenisce il dolore per un amore impossibile e, di ritorno a Oxford, Debendranath affitta una barca per fare un giro sul fiume, ma la barca torna vuota. Dodici anni dopo, arriva a Oxford sua nipote, Niharika, che della madre ha ereditato la bellezza; solo che alla musica e al canto ha preferito la Storia e l'arte del narrare. Le due donne ricordano il defunto con gli amici comuni e fra questi Niharika incontra l'amore nel fotografo Daniel Faraday. Tornata a Calcutta, nella casa avita scrive un romanzo dedicato alla figura dello zio scomparso nelle acque del Cherwell. Ma la scrittura resuscita i morti e lo zio si materializza nella dimora dell'infanzia e dell'amore. Ormai quasi cieco, Debendranath, è tornato per trovare sostegno fra le amate mura di un tempo, ma Jennifer viene a riprenderlo e lo riporta con sé a Oxford. Niharika li accompagna e là... Di amori mai spenti, di colori inconsueti, delle arti tutte – canto, musica, recitazione –, della magica capacità di narrare, di intrecciare i molti fili del racconto in un finale sorprendente; capacità tutta indiana, va detto, quella che Sunetra Gupta condivide con la protagonista del romanzo; di viaggi, di spionaggio, di romanzo e metaromanzo, di *romance* parlano le storie di questo romanzo che è anche saga familiare, di donne audaci o remissive, di uomini e tradimenti, perché "non è sempre possibile sposare l'uomo che ami, o anche amare l'uomo che sposi"; di morti che ritornano vivi, di poveri contadini indiani e di nobili bengalesi. E tuttavia indiana, soprattutto indiana è la scrittura di Sunetra Gupta, e non woolfiana, aggettivo consunto ormai per essere stato troppe volte attribuito a scrittrici indiane, magari diasporiche, da Anita Desai (che ora risiede in America) a Sunetra Gupta (che, nata a Calcutta, vive ora a Oxford). E se il suo romanzo vive, brilla, respira anche in italiano, non possiamo che augurarci la traduzione degli altri suoi romanzi, non solo per la fortuna che gli scrittori indiani incontrano oggi nell'editoria italiana, ma perché nei loro romanzi si dispiegano mondi.

CARMEN CONCILIO

CHITRA BANERJEE DIVAKARUNI, *Sorella del mio cuore*, ed. orig. 1999, trad. dall'inglese di Federica Oddera, pp. 352, Lit 28.000, Einaudi, Torino 2000

Due cugine vivono come se fossero sorelle gemelle con tre madri e nessun padre. I padri sono morti poco prima della loro nascita. L'ingenuità che caratterizza il loro infantile reciproco amore ben presto si scontra con le differenze adolescenziali. Anju riceve dalla madre regali costosi; Sudha, più modesta, è però bellissima. Entrambe ambiscono a continuare gli studi, a frequentare l'università. L'una s'invaghisce delle istanze libertarie contenute nelle opere di Virginia Woolf, l'altra sarà costretta a sposarsi presto. Entrambe spiriti ribelli, devono però soccombere alle necessità del fato. Matrimoni combinati, precoci, allontaneranno le due cugine-sorelle, combattute fra il vero amore per colui che non si potrà sposare e il dovere di moglie verso un uomo non amato, nonché da una gelosia condita di citazioni shakespeariane, dalla *Commedia degli errori* al fazzoletto lasciato cadere da Sudha e raccolto dal marito di Anju. Le due protagoniste si ritroveranno in America, l'una madre di una bambina, l'altra con una maternità negata; l'una con un padre ritornato vivo dal regno dei morti, che ha vissuto silenziosamente in disparte, come autista di famiglia, osservando da lontano il lento diventare donna di sua figlia, l'altra con l'immagine di un prezioso rubino negli occhi. Troppo lungo questo romanzo, e appesantito da tante cose poco credibili che rendono le due protagoniste personaggi di una favola moderna sì, ma costruita su stereotipi un po' consunti: i matrimoni combinati, donne limitate nella propria libertà di scelta, madri moderne eppure costrette ad accettare i compromessi imposti dalla tradizione, tra Calcutta e gli Stati Uniti, dove Divakaruni vive sin dagli anni settanta. Forse, ci piacerebbe immaginare scelte più coraggiose.

(C.C.)

RAJ KAMAL JHA, *La coperta azzurra*, ed. orig. 1999, trad. dall'inglese di Federica Oddera, pp. 216, Lit 25.000, Guanda, Milano 2000

Il romanzo d'esordio di Raj Kamal Jha non è stato accolto benevolmente in India. Le molte ripetizioni, una cronologia sgangherata e l'imprecisione che deforma la topografia di Calcutta sono i punti deboli di una narrazione per altri versi interessante. Le slogature topografiche passano inosservate a un lettore occidentale che non conosca Calcutta, e così pure le dissonanze cronologiche non disturbano il lettore europeo, abituato alle forzature della moderna sperimentazione romanzesca. Forse il giudizio dei critici indiani, a cui sono care forme di realismo più tradizionale, oppure accondiscendenti verso forme di esuberanza *à la* Rushdie o *à la* Roy, è un po' troppo severo se applicato alla lettera. Che il romanzo risulterebbe migliore se le singole microstorie che lo compongono fossero rimaste tali, è probabilmente vero, perché presa singolarmente ciascuna di esse risulta efficace. Amaro è certo il quadro che l'anonimo narratore offre di violenze domestiche soffocate nel silenzio dell'omertà. Un padre ubriacone che provoca la morte della moglie, che violenta i figli; mariti che picchiano le mogli e suocere consenzienti. Un fratello e una sorella che trovano conforto l'uno nell'altra contro il caos familiare, sotto una coperta azzurra di cielo. Una bambina nata da una colpa confessata solo nell'ultimo racconto-climax, che avrà in eredità storie scritte da chi, balbuziente da bambino, preferisce la scrittura alla parola detta. Come una grave confessione, piena di reticenze, rimozioni, fino al transfert finale, si snocciola la sequenza di frammenti, sogni, allegria e tristezza quale risposta alla futura domanda di una neonata dormiente: "Chi sono io?".

(C.C.)

VIKRAM CHANDRA, *Amore e nostalgia a Bombay*, ed. orig. 1997, trad. dall'inglese di Marina Manfredi, pp. 326, Lit 32.000, Instar Libri, Torino 1999

Gli ammiratori di *Terra rossa e pioggia scrosciante* (cfr. "L'Indice", 1998, n. 3) troveranno in questo secondo libro di Vikram Chandra uno scrittore sorprendentemente diverso. L'epopea ottocentesca del romanzo lascia il posto a cinque storie di piccole e grandi sfide quotidiane ambientate nella Bombay dei giorni nostri. I titoli dei racconti rimandano ad altrettanti princìpi chiave dell'induismo e il lettore potrà dilettarsi nell'immaginare come ad esempio il concetto di *Dharma* (il dovere dell'uomo verso l'ordine socio-cosmico) si traduca nella vicenda di Jago Antia, il coraggioso generale mutilato che deve affrontare un fantasma che infesta la sua casa avita; o quale sia in *Kama* l'amore che ha portato all'efferato omicidio su cui indaga l'ispettore Singh (preannunciato protagonista del prossimo romanzo di Chandra). Tema di *Shakti* è la scalata sociale di una donna al *jet set* cittadino, mentre in *Artha* il programmatore di computer Iqbal si mette sulle tracce del suo amante scomparso, scoprendo i suoi oscuri legami con la mala. In *Shanti*, infine, una donna cerca caparbiamente notizie del marito disperso in guerra. Un'India urbana e di personaggi insolitamente isolati dalle tradizionali famiglie allargate, attraverso cui Chandra ha voluto contribuire alla creazione del mito della città che oggi si chiama Mumbai.

SHAUL BASSI

SHAUNA SINGH BALDWIN, *Quel che il corpo ricorda*, ed. orig. 1999, trad. dall'inglese di Katia Bagnoli, pp. 565, Lit 33.000, Mondadori, Milano 2000

Shauna Singh Baldwin è una giovane scrittrice canadese di nascita, ma cresciuta in India e residente negli Stati Uniti. Questo suo primo romanzo è la saga di una famiglia sikh negli anni precedenti e coevi alla Spartizione, in un'epoca in cui le singole storie personali si intrecciano fatalmente e indissolubilmente con la Storia. La vicenda ruota intorno a tre personaggi felicemente ritratti: Sardarji, ingegnere laureato al Balliol College di Oxford, con modi e pretese da intellettuale, che costruisce canali di irrigazione attraverso il Punjab e lascia la gestione dei suoi vasti possedimenti nelle decise mani della bella ma sterile moglie Satya. Desiderando un erede maschio, all'età di 42 anni Sardarji prende come seconda moglie Roop, una povera paesana sedicenne, facendo detonare un'aspra battaglia di supremazia fra le due donne, di cui egli sarà pressoché ignaro, e che culminerà nel tragico epilogo, in cui una delle due dovrà soccombere. Sullo sfondo di questa coinvolgente vicenda individuale, il romanzo ci offre la visione empatica e sofferta della degenerazione di una società un tempo prospera e pluralistica in un sanguinoso campo di battaglia di opposte fazioni. In questa prima prova di ampio e ambizioso respiro (precedentemente l'autrice aveva scritto solo l'interessante raccolta di racconti *English Lessons and Other Stories*), Baldwin si rivela narratrice sicura e potente

ANDREA SIROTTI

Altre recenti uscite

Tehmina Durrani, *Empietà*, ed. orig. 1998, trad. dall'inglese di Francesca Diano, pp. 251, Lit 25.000, Neri Pozza, Vicenza 2000.

Sudhir Kakar, *L'ascesi del desiderio*, ed. orig. 1998, trad. dall'inglese di Francesca Diano, pp. 300, Lit 28.000, Neri Pozza, Vicenza 2000.

Shumpa Lahiri, *L'interprete dei malanni*, ed. orig. 1999, trad. dall'inglese di Claudia Tirolo, pp. 230, Lit 24.000, Marcos y Marcos, Milano 2000.

Manjula Padmanabhan, *Zuppa fredda, morte calda*, ed. orig. 1994, trad. dall'inglese di Elisabetta Valdré, pp. 222, Lit 26.000, Castelvecchi, Roma 2000.

Shyam Salvadurai, *Funny Boy*, ed. orig. 1994, trad. dall'inglese di Alessandro Galinelli, pp. 281, Lit 32.000, il Saggiatore, Milano 2000.

Kamala Markandaya, *Nettare in un setaccio*, ed. orig. 1954, trad. dall'inglese di Luciano Bianciardi rivista da Luciana Bianciardi, pp. 194, Lit 14.000, Feltrinelli, Milano 2000.

India segreta, introd. di Lakhsmi Holmström, ed. orig. 1990, trad. dall'inglese di Francesca Orsini, pp. 230, Lit 24.000, La Tartaruga, Milano 2000.

Storia

Federica Ambrosini, *Storie di patrizi e di eresia nella Venezia del '500*, pp. 352, Lit 48.000, Angeli, Milano 1999
Stefano Andretta, *La Repubblica inquieta. Venezia nel Seicento tra Italia ed Europa*, pp. 260, Lit 39.000, Carocci, Roma 2000

Solo una città, Venezia, lega questi due volumi assai differenti, l'uno dedicato a un aspetto della storia religiosa nel XVI secolo, l'altro che, caratterizzato da un forte impianto politico-istituzionale, si occupa della città nel Seicento. Federica Ambrosini sostiene in premessa al suo libro che esso tratta di personaggi non affascinanti, con storie prive di passione, forse per ciò, suppone, sinora non studiate. Sono, in realtà, le vicende di nobili veneziani vicini alla Riforma, ma ambiguamente intrisi di un (cattolicissimo?) senso di colpa verso scelte che li allontanavano dall'"ortodossia", ma soprattutto dal loro ceto, e pronti perciò a ritrattare o, almeno, a mediare quando giungevano di fronte al Sant'Uffizio. Il volume, basato quasi esclusivamente su una monumentale ricerca archivistica, descrive passo passo i fatti – ma anche i comportamenti, gli atteggiamenti, i legami, le risposte e le titubanze – dei non molti uomini e delle poche donne vicini alla religione riformata o sospetti d'esserlo. Attenta soprattutto a restituire il contenuto delle fonti, l'autrice si sofferma invece solo in più brevi tratti su alcuni interessanti confronti fra elementi che accomunarono le vicende dei diversi personaggi. Il libro di Stefano Andretta è una raccolta di saggi già pubblicati, ora rivisti e aggiornati. Il fatto che si tratti di una serie di scritti autonomi, e non di una narrazione unitaria, assai poco nuoce alla compattezza del volume, che segue un coerente sviluppo cronologico e nel quale ben emergono gli assi portanti, primo fra tutti quello dei rapporti (più spesso dei contrasti) dottrinali e politici con la Chiesa, in un'epoca in cui Roma e Venezia costituivano le due maggiori realtà istituzionali della Penisola. Accanto a questo tema vi è l'attenzione – della Serenissima e dell'autore – per la politica estera, fuori degli spazi italiani, cui si aggiunge ancora l'esame di alcuni momenti particolarmente significativi, come la crisi della Valtellina o le trattative diplomatiche per giungere alla pace di Carlowitz. Originariamente costruiti soprattutto su fonti d'archivio, ora integrate con la bibliografia recente, i saggi conservano un apparato critico non esorbitante, tale da orientare il lettore senza opprimerlo; scelta discutibile, invece, quella di raggruppare tutte le note a fine capitolo. Se gli argomenti affrontati possono forse non apparire come di grande interesse per un pubblico vasto, è bene sottolineare che Andretta sa ricostruire in pochi tratti il retroterra di questioni complesse, rendendole comprensibili anche al lettore non specialista: ne mette in luce gli snodi fondamentali e trae con chiarezza le conclusioni.

Francesca Rocci

Lodovica Braida, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, pp. 162, Lit 16.000, Laterza, Roma-Bari 2000

In questo libro Lodovica Braida utilizza le sue competenze di storica del libro e delle pratiche di lettura per presentare le origini del libro a stampa e i primi mutamenti che l'invenzione di Gutenberg indusse nella cultura e nella trasmissione del sapere, nell'organizzazione dei mestieri correlati e nell'uso politico che della stampa fu fatto tra il tardo Quattrocento e l'età della Controriforma. Il tema è da qualche tempo oggetto di un interesse crescente. Ciò si spiega certamente con la sensibilità particolare che oggi si nutre per le domande che sorgono dalle incerte prospettive del futuro del libro in un'epoca come la nostra di slittamento, di sovrapposizione e di sostituzione tra vecchi e nuovi media. Ma si spiega ancora meglio se si tiene conto dei risultati conoscitivi che derivano da un'impostazione che aggrega proficuamente differenti tensioni conoscitive. Il libro di Lodovica Braida offre una lucida analisi che riporta i risultati di una bibliografia in crescita. Fa inoltre il punto sulle conoscenze storiografiche e illumina il quadro generale in cui sono disposte le differenti figure sociali e professionali, le molteplici realtà culturali e istituzionali che operarono nel mondo del libro, analizzato nelle sue interferenze con l'antica pratica della scrittura, alla quale il libro rimase legato per molti aspetti e per un tempo più lungo di quanto comunemente non si pensi.

Dino Carpanetto

Gerhard Ritter, *Federico il Grande*, ed. orig. 1954, trad. dal tedesco di Flora Negri Tedeschi, pp. 274, Lit 32.000, il Mulino, Bologna 2000

Apparso in prima edizione nel 1936, successivamente rielaborato fino alla terza e definitiva edizione del 1954, tradotto per le edizioni del Mulino nel 1970, il *Friedrich der Große* di Gerhard Ritter si è stabilmente insediato nella cultura tedesca acquisendo la fama di opera capace di coniugare la serietà scientifica con l'impianto divulgativo o, per meglio dire, educativo, della sua esposizione. Chiarisce questi e altri aspetti della fortuna del libro la presentazione curata da Edoardo Tortarolo, un autentico breve saggio sulla figura intellettuale e politica di Ritter. Alla luce delle affermazioni di Tortarolo, *Federico il Grande* merita di essere letto, o riletto, come "il documento trasparente di un'epoca della cultura storico-politica tedesca", nella quale Ritter operò con sofferte posizioni antinaziste che traducevano il difficile impegno, non immune da aspetti nicodemitici, in difesa dei valori liberal-conservatori di cui si fece strenuo sostenitore. Al tempo stesso, essendo oggi mutate le prospettive di interpretazione del sovrano prussiano e della società in cui visse, il libro documenta un fondamentale punto di vista storiografico caratterizzato dalla centralità del sovrano e dalla identità tra la sua politica e la natura storica della Prussia, affermatasi a quel tempo come grande Stato europeo.

(D.C.)

L'uomo dell'Ottocento, a cura di **Ute Frevert** e **Heinz-Gerhard Haupt**, ed. orig. 1999, traduttori vari dal tedesco, pp. 396, Lit 38.000, Laterza, Roma-Bari 2000

Un titolo ulteriore, e ultimo, secondo gli editori, si aggiunge alla cospicua e fortunata collana dedicata all'"Uomo" nelle varie epoche storiche; questo è però in parte diverso dai precedenti, poiché non è stato pensato e realizzato in Italia, ma viene ora tradotto dal tedesco, su proposta della casa editrice Campus, con cui la Laterza collabora. Tranne che per un unico saggio, totalmente germanocentrico (cui fa da contraltare quello riservato soltanto alla nobiltà italiana), il libro non risente delle sue origini e può essere letto con soddisfazione anche nel nostro paese. Si tratta infatti di un esempio di storia fatta su base europea. In alcuni saggi la Germania è sì il punto di partenza, ma solo in quanto termine di paragone per ciò che avveniva ne+ll'intero Continente, mentre nella maggior parte dei contributi sono descritte e messe a confronto le varie situazioni nazionali. Si tratta, d'altronde, di un libro frutto del lavoro di studiosi di diverse parti d'Europa, costruito soprattutto fra le università di Bielefeld e Lione (dove anche i due curatori insegnano), ma con apporti provenienti da altri atenei francesi, dal Belgio e dall'Italia. La storia che qui viene ricostruita va inoltre al di là dei soli sviluppi sociali, di norma nota dominante dei volumi di questo genere, per offrire anche una base di avvenimenti politici e grandi mutamenti strutturali, sebbene non ci si soffermi, come ovvio, a ripetere l'intera trama delle vicende dell'epoca. Il "lungo" XIX secolo – che si estende concettualmente dalla Rivoluzione francese alla prima guerra mondiale – viene considerato in primo luogo alla luce delle grandi trasformazioni che lo segnarono: industrializzazione, progresso scientifico e tecnologico, urbanesimo e lotta di classe, fenomeni letti attraverso le figure umane o gli status *che li incarnarono, vale a dire capitani d'industria e operai, medici e ingegneri, lavoratori domestici, emigranti e altri ancora. Non si trascura però di dare spazio anche ai resti di un passato che, al di là delle utopie progressiste, rimase a lungo tutt'altro che morto, come dimostrano, ad esempio, i rigurgiti di religiosità mistica, la persistenza dei contadini come fascia di popolazione più numerosa, anche se in calo, nonché il ruolo ancora giuocato da ceti che potrebbero apparire tutt'al più come relitti di epoche trascorse. Pur nell'accessibilità di un volume rivolto non ai soli specialisti, gli autori sono attenti a discutere alcune radicate convinzioni sul secolo, a mettere in luce le sue contraddizioni tra modernità e arcaismi, a sottolineare le articolazioni all'interno di ogni gruppo descritto. In questo* Uomo *ottocentesco vi sono poi molte donne, cui sono riservati singoli capitoli (la domestica, la fedele estatica, l'insegnante ...), ma che trovano pure un loro specifico spazio nei saggi "maschili" (con, ad esempio, le difficoltà di accedere a pari diritti o alle nuove professioni). Fra uomini e donne, non mancano infine gli "dei" dell'epoca, gli artisti, non più soltanto malinconici romantici, ma spesso "superuomini", alla Wagner, per i quali il favore del pubblico si trasformava talora in pura adorazione.*

Francesca Rocci

Dava Sobel, *La figlia di Galileo*, ed. orig. 1999, pp. 414, Lit 32.000, Rizzoli, Milano 1999

Peccato che in questo volume non compaia alcuna nota del traduttore (peraltro nemmeno menzionato): sarebbe infatti stato interessante sapere come fossero presentate, nella versione inglese originale, le bellissime lettere della figlia maggiore di Galileo (Suor Maria Celeste) che nella versione italiana vengono riportate integralmente nell'italiano dell'epoca. È intorno a queste lettere, prima ancora che alla vicenda dei problemi avuti da Galileo con l'Inquisizione, che ruota tutto il libro. Sono lettere tenere, di una figlia che chiaramente soffre per la mancanza del padre e che, oltre ad ammirarne le qualità riconosciute da tutti, lo vede con occhi di profonda devozione figliale. Nel corso del libro la mancanza la si percepisce sempre più acuta. Dapprima a causa della sporadicità e superficialità dei rapporti che una suora di clausura poteva intrattenere con un uomo (fosse pure il padre); in seguito, durante gli ultimi, travagliati anni, quando Galileo era alle prese, a Roma, con l'Inquisizione e poi "agli arresti domiciliari" (diremmo oggi) presso l'arcivescovo Piccolomini (dove in realtà Galileo è protetto e schermato da ogni problema e da ogni difficoltà); infine, al suo ritorno a Firenze, che avviene poco prima della prematura scomparsa di Suor Maria Celeste. Il rapporto di stima e di affetto che queste lettere lasciano intuire è allo stesso tempo di estrema semplicità e di grande intensità e tenerezza. Lei si sforza di fare tutte le cose che può per il padre (dal preparargli le conserve che sa piacergli al riparargli la biancheria), e lui, da parte sua, ogni volta che ne viene richiesto, si affretta a mandare i soldi di cui la figlia può avere bisogno, o a spedirle vivande, pezze di stoffa ecc. Peccato che non ci siano pervenute le lettere che Galileo scriveva alla figlia; sarebbero state di grandissimo interesse. Un'altra figlia, anche lei suora di clausura nello stesso Convento di San Matteo ad Arcetri, resta sempre sullo sfondo e non compare se non sporadicamente; al pari del figlio, che sembra farsi vivo solo quando ha bisogno di qualcosa dal padre. Triste epoca se una figlia, per il fatto di essere nata fuori del matrimonio, doveva farsi monaca di clausura o rassegnarsi, con molta probabilità, a una sorte anche peggiore. Il libro è di gradevolissima lettura, e presenta la figura di Galileo in tutta la sua grandezza sostanziale ma anche in qualcuna delle debolezze che, notoriamente, caratterizzavano il suo personaggio. In aggiunta, lo spaccato della società dell'epoca appare assai bene da molti quadretti e da svariati particolari. L'autore, semmai, pecca di una chiara simpatia a favore dei protagonisti principali, cosa che è però difficile rimproverargli.

Enrico Predazzi

Infanzia

Susan Gates, *Lupo non perdona*, ed. orig. 1999, trad. dall'inglese di Elisabetta Frezza, pp. 159, Lit 12.900, Piemme, Casale Monferrato (Al) 2000

I genitori spesso non sanno nulla della vita dei figli, non ne capiscono i desideri e le paure, equivocano sui loro comportamenti, si creano un mondo fittizio nel quale collocano ombre di ragazzi che non hanno la minima corrispondenza con quelli in carne e ossa. È ciò che succede alla madre di Danny, ossessionata dalla paura che il figlio frequenti cattive compagnie e si metta nei guai. E Danny reagisce inanellando un bugia dietro l'altra per sottrarsi all'occhiuto controllo. Chi rischia di mettersi veramente nei pasticci, invece, è il fratello minore Tid, che si è imbrancato in una banda il cui capo, soprannominato "Lupo", è una figura carismatica e terrorizzante che perseguita Danny, un mostro dai scintillanti denti d'argento e dagli occhi gialli (almeno così lo descrive Tid). Il pregio del racconto, oltre che nell'intreccio, ben costituito e calibrato, risiede soprattutto nella creazione di un'atmosfera di incertezza, mistero e angoscia progressiva circa la natura del pericolo che incombe: realtà o mitomania? Alla fine i ragazzi sbrogliano la matassa; chi continua a non capirci niente è la mamma, a ulteriore conferma del carattere di ineguatezza e inaffidabilità con cui la letteratura per l'infanzia sempre più di frequente tratteggia gli adulti.

Fernando Rotondo

Karen Hesse, *Oltre la polvere. Romanzo in versi*, ed. orig. 1997, trad. dall'inglese di Roberto Piumini, a cura di Donatella Ziliotto, pp. 207, Lit 20.000, Salani, Milano 1999

La reputazione di Karen Hesse nel campo della letteratura per ragazzi è legata a una capacità particolare. La scrittrice, nata a Baltimore, nel Maryland, nel 1952, è nota negli Stati Uniti per l'abilità con la quale ha saputo introdurre, in un ambito che privilegia di norma l'usuale e il quotidiano, epoche e ambientazioni distanti. Hesse ha conquistato il suo pubblico spingendo i giovani lettori a rispecchiarsi ora nelle avventure di Amelia Martin, aiutante del guardiano del faro nel Delaware della Guerra Civile, ora in quelle dei piccoli Faulstich, figli di un minatore dei monti Appalachi, o ancora nelle traversie di Rifka Nebrot, bambina sfuggita all'antisemitismo della Russia postrivoluzionaria per approdare con la sua famiglia negli Stati Uniti. Utilizzando una pluralità di forme narrative, il diario come il romanzo epistolare, Hesse offre una galleria di protagonisti, bambini o adolescenti, che invariabilmente intrecciano la propria individuale tenacia a quella della comunità. Nel 1998, la scrittrice si è aggiudicata, con *Oltre la polvere*, il Newbery Award, il più importante riconoscimento nell'ambito della letteratura per l'infanzia. Sorta di diario in versi, il libro ci racconta due anni della vita della quattordicenne Billie Jo in una fattoria dell'Oklahoma, dall'inverno dei 1934 all'autunno del 1935. Sono anni di stenti e di fatiche, segnati dalla siccità e dalla scarsità dei raccolti, scanditi dalle spietate tempeste di vento che si lasciano dietro solo onde di polvere. È l'America rurale della Grande Depressione, quella stessa America che il nostro immaginario è abituato a collegare alle ballate di Woody Guthrie e dei New Lost City Ramblers, ai romanzi di John Steinbeck, ai volti impietriti delle donne e degli uomini colti dalle fotografie di Walker Evans. Hesse non avrebbe potuto trovare traduttore più congeniale di Roberto Piumini, che sa restituire abilmente al lettore italiano il suono di una poesia precisa e raffinata, nella sua semplicità apparente.

Gabriella Ferruggia

Andrew Clements, *Il Giornale di Landry*, ed. orig. 1999, trad. dall'inglese di Beatrice Masini, ill. di Salvatore Murdocca, postfaz. di Antonio Faeti, pp. 155, Lit 12.500, Fabbri, Milano 2000

Il giornale scolastico è sempre stato un elemento importante della didattica americana, e per questo compare spesso nei libri per ragazzi, e ha una funzione centrale anche in questo romanzo di Clements, che racconta la storia di una ragazzina che fonda, dirige e scrive, inizialmente da sola, un giornale di classe. Viene ripercorsa in piccolo quasi l'intera storia del giornalismo e della libertà di stampa, compresa la censura, qui esercitata da un direttore di scuola scandalizzato per un articolo sul divorzio. La vicenda si intreccia con quella di un insegnante deluso e demotivato che ha dimenticato mestiere, vocazione ed etica e non insegna più, ma si limita a leggere le pagine di sport in classe (ce ne sono purtroppo), e che la undicenne protagonista denuncia in un veemente editoriale. Nella semplice ed essenziale postfazione, Antonio Faeti attribuisce a questo libro un ruolo propedeutico e promozionale per l'introduzione nella scuola di importanti strumenti didattici: il giornale di classe e il quotidiano.

(F.R.)

Marcello Argilli, *Ciao, Andrea*, pp. 111, Lit 15.000, Salani, Milano 2000

"Questo tra i miei libri – scrive Argilli in una nota introduttiva – è quello che ho amato di più". Dopo trent'anni lo ha ripreso in mano per ripensarlo e rielaborarlo perché da testimonianza diventasse un "racconto simbolico". Anzi doppiamente emblematico. Andrea rappresenta i coetanei che in tutto il mondo soffrono, sono oppressi e lottano per la libertà e la giustizia, dai lager nazisti al Vietnam, nelle *bidonvilles* e negli *slums*, ed esprime l'utopia e lo slancio verso un mondo diverso. Al tempo stesso, il protagonista, non più bambino e non ancora adolescente, incarna il difficile rapporto dei giovani con gli adulti, tutto da costruire: paradossalmente, i padri devono sapersi far scegliere dai figli. I giovani scrittori potrebbero trarre ispirazione narrativa dal coraggio con cui Argilli affronta le sue tematiche civili: oggi non ci sono più piccoli solfatari e bambini bruciati dal napalm, ma esistono ancora piccoli tessitori di tappeti, cucitori di palloni e baby-prostitute, *meninos de rua*, bambini soldato, giovani vittime di pulizie etniche, minori che mendicano ai nostri semafori.

(F.R.)

Crocket Johnson, *Harold e la matita viola*, ed. orig. 1995 e 1997, trad. dall'inglese di Giulio Lughi, pp. 132, Lit 15.000, Einaudi Ragazzi, Trieste 2000

Crocket Johnson (1906-1975), nome d'arte di David Johnson Heisk, è autore di una sola storia a fumetti, molto popolare in America, quella del piccolo Barnaby, dove rivela un raffinato humor e uno spiccato senso per la fiaba moderna. Queste caratteristiche compaiono anche nei libri per bambini che ha scritto (spesso in collaborazione con la moglie Ruth Krauss) e illustrato, in particolare nelle due storie comprese in *Harold e la matita viola*. Harold è un bambino che con un segno di matita dà vita a un fantastico mondo di desideri e sogni, vola sulla Luna e su Marte, viaggia nel deserto, incontra alieni e draghi, costruisce tutto un suo mondo ludico e onirico, ma ai tempo stesso di esplorazioni e scoperte della realtà. La matita viola è la chiave che mette in moto il meccanismo del processo immaginativo e creativo che sta alla base del racconto per l'infanzia. Il libretto è consigliato a partire dai tre anni, basta un adulto volenteroso e disponibile a leggere le poche righe di testo che accompagnano i disegni.

(F.R.)

Roberto Piumini, *In fuga con Peter*, pp. 159, Lit 12.000, Disney, Milano 2000

La Disney ha varato una nuova collana, "Avventura", affidata ad autori italiani, la cui caratteristica è rappresentata dal protagonista, un Topolino che si muove come un uomo normale in mezzo a personaggi in carne e ossa. Nel primo volumetto, Roberto Piumini, che ormai ha superato i trecento titoli, racconta la fuga di Peter, un dodicenne inglese, da un centro giovanile di calcio dove vengono addestrate le promesse del futuro. Il ragazzo è un piccolo campione in erba, soprannominato "Piede di platino", sul quale adulti senza scrupoli sognano grandi affari, ma che non sopporta i metodi autoritari e sporchi della scuola di calcio. Nella fuga viene aiutato da Topolino, un turista americano di spirito avventuroso, attraverso Francia Germania Italia, in auto treno barca bicicletta, mentre loschi figuri lo inseguono per rimettere le mani sulla gallina dalle uova d'oro. Un interessante esperimento editoriale che contamina un archetipo dell'immaginario moderno con una letteratura per ragazzi modulata secondo le convenzioni del genere giallo. Gli altri primi titoli della serie sono: *La musica del diavolo* di Chiara Rapaccini, *La Stella di Chandrapur* di Lia Celi e *Una notte troppo nera* di Gianfranco Nerozzi.

(F.R.)

Etologia

Michael Miersch, *La bizzarra vita sessuale degli animali*, ed. orig. 1998, trad. dal tedesco di Loredana Battaglia e Maria Elena Benemerito, pp. 128, Lit 26.000, Newton & Compton, Roma 1999

Sebbene l'attraente e irriverente veste grafica possa lasciar intendere il contrario La bizzarra vita sessuale degli animali *non è solo un libro leggero e divertente da spulciare, attratti da una curiosità inconfessata e un po' pruriginosa. Tra le righe dei suoi lemmi, scritte e ben tradotte in stile asciutto, svelto, mai lezioso, emerge un divertito ma non per questo poco serio attacco all'antropocentrismo di chi ritiene alcuni comportamenti precipui della nostra specie. Michael Miersch si dimostra autore più smaliziato di quanto non pretenda di apparire dalla premessa del libro, e raggiunge l'obiettivo di rendere fruibili a un pubblico vasto un gran numero di teorie scientifiche e semplici racconti la cui circolazione è solitamente ristretta agli specialisti. Alcuni aneddoti narrati nel libro libereranno forse il lettore da ingombranti e imbarazzanti tabù legati alla sessualità umana. Non siamo infatti unici nella ricerca del piacere solitario, ma in compagnia di iene, canguri, balene e giraffe; le femmine dei pinguini di Adelia non esitano a prostituirsi per una banale pietra, prezioso mattone per elevare il proprio nido dal fango; persino comportamenti come lo stupro non sono una nostra prerogativa se anche gli eleganti germani reali lo praticano, finanche in gruppo. E se gli ufologi resteranno delusi scoprendo che i misteriosi cerchi nei campi di grano altro non sono che il frutto delle frenesie d'amore dei caprioli, pochi si esimeranno dal cercare paragoni tra qualche loro conoscenza e le femmine di istrice americano, che aizzano i maschi gli uni contro gli altri per accoppiarsi alfine col meno malconcio. Ancor più interessante, seppur sintetica, è l'esposizione di teorie che spiegano l'esistenza di determinati comportamenti e caratteri sessuali. Alcune di queste sono decisamente anticonvenzionali, altre forse errate, comunque aprono una finestra sul modo in cui i biologi osservano e interpretano il mondo circostante. Scopriamo così che l'omosessualità femminile può talvolta essere vantaggiosa: in alcune specie di gabbiani, quando i maschi sono pochi, coppie di femmine nidificano insieme, si fanno fecondare dai maschi e poi allevano insieme le due covate. Nella lunga disputa tra adattazionisti estremi (che ritengono ogni carattere di un organismo funzionale alla sua lotta per la sopravvivenza) e sostenitori della contingenza (secondo i quali molti caratteri sono come li vediamo per una serie di coincidenze storiche) l'autore sembra propendere per i primi, tentando di fornire spiegazioni anche a comportamenti, come l'autoerotismo, la cui valenza positiva dal punto di vista della selezione appare oscura. Al di là di alcune imprecisioni e di una certa ridondanza, il libro contiene una quantità di informazioni ben documentate derivate da ricerche bibliografiche accurate e, colloqui con zoologi esperti, nonché una bibliografia interessante, sebbene in parte disponibile solo in lingua tedesca.*

Carlo Rondinini

Fumetti

MARCO PELLITTERI, *Mazinga nostalgia*, pp. 476, Lit 24.000, Castelvecchi, Roma 2000

Non è facile recensire un libro quando ci si sente coinvolti, e in questo caso chi scrive fa proprio parte della "Goldrake-generation" di cui tratta l'autore: la generazione di quelli nati tra il '68 e i primi anni ottanta, per cui Mazinga, Lady Oscar o Capitan Harlock sono stati i primi amori o gli amici d'infanzia; e anche l'autore, Marco Pellitteri, è del resto cresciuto affidato alle benevole cure di mamma tv, e ora che è diventato grande ha deciso di ripagare il debito con una dichiarazione d'amore agli eroi della sua infanzia lunga quasi cinquecento pagine. Naturalmente non c'è solo questo in *Mazinga-nostalgia*, Pellitteri nel suo campo si muove con straordinaria sicurezza e il libro è costruito con cura e ricco d'informazioni. Dopo una prima parte – forse un po' scolastica – dedicata agli eroi delle due generazioni precedenti, quelle che l'autore definisce dei "padri" e degli "zii", si passa all'analisi, appassionata e filologicamente ineccepibile, delle serie animate giapponesi che nella seconda metà degli anni settanta sconvolsero la sonnolenta quiete televisiva suscitando l'adorazione stupefatta dei "figli" e l'orrificata indignazione dei "padri". L'ultima parte, infine, è composta da belle ed esaurienti schede di quaranta serie nipponiche, da Heidi a Robotech, scelte tra quelle che più hanno influenzato la formazione dell'immaginario collettivo dei ventenni di oggi. Attraversano diagonalmente queste tre sezioni le roventi polemiche che gli *anime* hanno suscitato negli anni. Anche in questo spinoso ambito Pellitteri si è ben documentato e cita spesso gli articoli che denunciavano e denunciano i presunti effetti nefasti dei cartoni giapponesi sulle giovani menti (accusati di violenza, bellicismo e, nel caso di *Sailor Moon*, perfino di provocare negli spettatori maschi una sorta di omosessualità indotta!). A questo punto la documentazione dovrebbe comunque essere sufficiente, mentre Pellitteri non resiste e si getta nella polemica finendo talvolta nella vecchia trappola del confronto generazionale. Questi lunghi tira e molla tra "padri", "figli" e "zii" finiscono con l'appesantire il libro, mentre forse, per chiudere l'inutile ed estenuante dibattito, sarebbe bastata la bella citazione di Rodari scovata dall'autore su un numero di "Rinascita" del 1980: "invece di polemizzare con Goldrake, cerchiamo di far parlare i bambini di Goldrake, questa specie di Ercole moderno. Il vecchio Ercole era metà uomo e metà dio, questo in pratica è metà uomo e metà macchina spaziale, ma è lo stesso, ogni volta ha una grande impresa da affrontare, la affronta e la supera. Cosa c'è di moralmente degenere rispetto ai miti di Ercole?".

ANGELO LO COGLIANO

ENKI BILAL, *Magma*, pp. 78, Lit 40.000, Hazard, Milano 2000

Trenta tavole a colori e nove schizzi a matita sono il materiale raccolto nel catalogo della mostra di Enki Bilal, tenutasi a Napoli dal 4 maggio al 4 giugno di quest'anno. Illustrazioni per copertine di romanzi e riviste, tavole tratte da fumetti, *affiches*, e infine gli splendidi disegni preparatori per *Il sonno del mostro*, l'ultima fatica del disegnatore franco-serbo; tutto il necessario, insomma per soddisfare i numerosi estimatori dell'arte austera e visionaria di Bilal. Osservando le tavole isolate dal contesto narrativo saltano ancora più agli occhi le mirabolanti capacità tecniche dell'autore, che, nei lavori di questi ultimi dieci anni, stratifica all'interno di ogni tavola il colore acrilico, la china e il pastello, con risultati di forte impatto pittorico. "Non c'è solo uno stile Bilal, – scrive Antonio Faeti nella densa introduzione al catalogo – c'è un mondo di Bilal". Un mondo popolato da uomini dai lineamenti forti, scolpiti, che siano gelidi militari post-sovietici o variazioni futuribili del tradizionale eroe romantico (perfetta in questo senso l'*affiche* del 1990 per il balletto di Prokofiev *Giulietta e Romeo*), e da donne altrettanto solide e decise che nessuno oserebbe definire, come un tempo usava per altri autori, le "donnine di Bilal". "Donne – è ancora Faeti che parla – che hanno orgasmi in un'astronave, che conquistano l'acme del piacere su un macchinario di cui conoscono ogni componente". Il catalogo pubblicato da Hazard è dunque non solo un oggetto di pregio (anche se il rigore degli appassionati condannerà probabilmente la scelta di pubblicare numerose tavole sulla doppia pagina con inevitabili distorsioni dell'immagine e perdita dei dettagli) ma anche un utile strumento per osservare l'evoluzione di un universo visuale che, influendo su cinema, moda e costume, ha contribuito non poco a forgiare la nostra immagine della modernità e dell'immediato futuro.

CHIARA BONGIOVANNI

ANNE SIBRAN, EMMANUEL LEPAGE, *La terra senza male*, trad. dal francese di Marina Chiossi, pp. 64, Lit 29.000, Alessandro, Bologna 2000

Ispirata ai testi di antropologia di Pierre e Hélène Clastres, la storia narrata e disegnata da Anne Sibran ed Emmanuel Lepage si svolge in Paraguay nel 1940. Eliane Goldsmit, giovane antropologa francese di origine ebrea, va a trascorrere un periodo con gli indios Mbya "per raccogliere le loro parole come un cacciatore di farfalle e incollarle ancora vive sui fogli già freddi di libri e dizionari che comunque nessuno leggerà mai". Mentre in Europa infuria la guerra e i suoi familiari e amici partono su treni misteriosi che non faranno ritorno, anche Eliane affronta un viaggio verso l'ignoto, ma di segno opposto, seguendo insieme agli indios un carismatico sciamano che promette di condurli alla "terra senza male". La commistione tra antropologia e fumetto è indubbiamente interessante, e il lavoro appare realizzato con precisione e grande abilità tecnica. *La terra senza male* è un testo da consigliare a insegnanti e studenti che vogliano affrontare in modo soft le basi, gli scopi e le metodologie della ricerca antropologica, anche se forse una maggiore originalità, tanto nel segno grafico, elegante ma molto tradizionale, quanto nella narrazione, lineare e un po' monocorde, sarebbe stata la benvenuta.

(C.B.)

CHARLES BUKOWSKI, *Il capitano è fuori a pranzo e i marinai prendono il comando*, ill. di Robert Crumb, ed. orig. 1998, trad. dall'inglese di Andrea Buzzi, pp. 138, Lit 22.000, Feltrinelli, Milano 2000

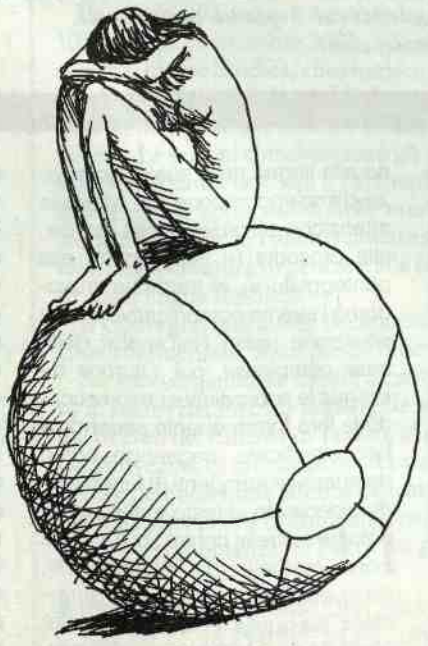
CHARLES BUKOWSKI, *Non c'è niente da fare. Portami il tuo amore*, ill. di Robert Crumb, ed. orig. 1983 e 1984, trad. dall'inglese di Giovanni Peritore, pp. 17 e 15, Lit 8.000, Topolin, Milano 2000

Non c'è dubbio che andasse consumato, l'incontro tra Robert Crumb e Charles Bukowski. Perché gli sporchi disegni del primo sono l'esatto equivalente della sporca scrittura del secondo. Perché i temi delle loro opere sono in gran parte gli stessi: sesso degrado e disperazione, ma visti attraverso la lente deformante di una comicità grottesca. E in fondo perché Crumb e Bukowski – nei rispettivi campi del fumetto e della letteratura – rivestono nell'ambito della cultura americana lo stesso identico ruolo: quello di mostri sacri dell'underground. *Non c'è niente da fare* e *Portami il tuo amore* sono due racconti dei primi anni ottanta, accomunati da una sottile parentela: l'essere incentrati su personaggi che – pur risultando perdenti – la sanno più lunga dei vincitori. La cosa, insomma, è estremamente seria, anche quando ci si piega in due dalle risate. *Il capitano è fuori a pranzo*, invece, è il diario degli ultimi anni di vita di Bukowski. Ma anche qui... Se è vero che il tema dominante è la morte, è anche vero che c'è da ridere a crepapelle. E se per quanto riguarda i disegni si tratta degli inconfondibili disegni di Crumb, la cosa più notevole è la scelta dei passi da illustrare, che essendo in questo caso svincolata dalle esigenze di una stringente logica narrativa può insinuarsi nelle pieghe più intime e luminose della scrittura di Bukowski.

PAOLO VINÇON

SERGIO TOPPI, *Lo scettro di Muiredeagh*, pp. 52 Lit 12.000, King Comics, Roma 2000

"Il collezionista", protagonista di questa vicenda, è un personaggio già noto da tempo agli amanti del fumetto. Creato nel 1984 per la rivista "Orient Express" da Sergio Toppi, illustratore e fumettista tra i più originali del panorama italiano, è uno strano individuo che, di avventura in avventura, recupera diversi oggetti carichi di storia e di mistero. L'oggetto del desiderio in questo caso è un bastone magico, "che vale più di un'intera foresta incantata", cantato da un'antica leggenda irlandese e caduto nelle mani di un malvagio bandito che tenta di usarlo per i suoi misfatti. Dall'Irlanda alla Nuova Zelanda il collezionista lo braccherà con flemma implacabile, fino a raggiungerlo nel bel mezzo del deserto australiano. Il roccioso bianco e nero di Toppi campeggia a tutta pagina, quasi incidendo la carta con la sua elaboratissima monumentalità. E l'antica leggenda, mescolata al cupo esotismo di un'Australia primitiva e feroce, si addice in particolar modo ai vigorosi arabeschi di Toppi, inadatti alle nevrosi delle metropoli contemporanee, ma perfetti in atmosfere cariche di arcaica crudezza.



CHIARA BONGIOVANNI

DINO BATTAGLIA, *Racconti*, pp. 92, Lit 30.000, Edizioni Di, Castiglione del Lago (Pg) 2000

Il porere evocativo del tratto a china di Dino Battaglia, basato su un particolare gioco di ombre sfumate, ben si adatta al racconto fantastico ottocentesco. Nelle tavole del disegnatore veneziano – lasciate in questo volume rigorosamente in bianco e nero – ci si addentra da subito in un territorio onirico e inquietante. I cinque racconti proposti in questa raccolta appartengono a quella produzione di Dino Battaglia cominciata sul finire degli anni sessanta e ispirata ad autori quali Hoffmann, Poe, Stevenson e Lovecraft, lavori che gli valsero la qualifica di "maestro delle tenebre". Infatti, le nebbie di china da cui emergono i personaggi rivisitati da Battaglia sembrano appartenere alle visioni cinematografiche di uno Sjöström, di un Murnau o di un Dreyer. Le scenografie distorte delle ambientazioni alla Caligari ispirano le città e i villaggi dove agiscono Peter Schlemihl, Woyzeck o Jeckyl. Al contrario, il bianco dei cammei femminili risalta tra conturbanti geometrie floreali che ricordano le illustrazioni di un Beardsley. Vincenzo Mollica, nella breve introduzione alla raccolta, paragona l'opera di Dino Battaglia a un valzer, "il ballo dell'apparente serietà e dell'intrigo, della memoria e della riflessione. del sogno e della realtà spietata". È da lodare l'accurata edizione di questo volume, che non dimentica di fornire, per ciascuno di questi racconti, l'indicazione della prima edizione e una breve nota biografica sull'autore.

IVANA BOSSO

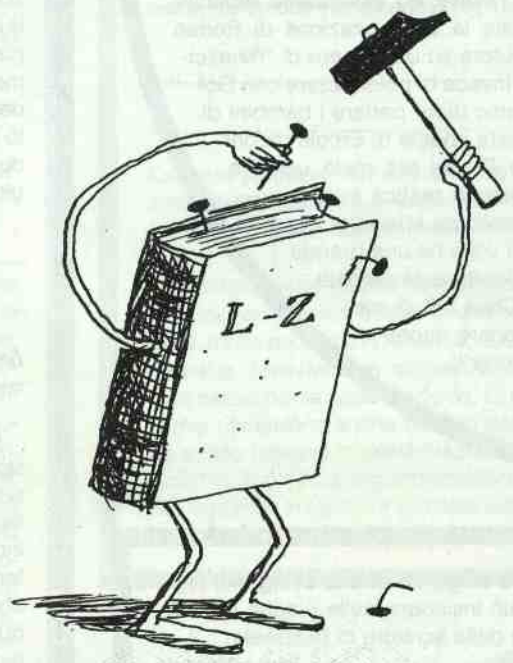
Claudia Sebastiana Nobili, *Il lavoro della scrittura. Analisi e retorica del testo*, pp. 293, Lit 28.000, Sansoni, Milano 1999

Questo manuale di Sebastiana Nobili – giovane studiosa che vi mette a frutto le sue particolari competenze e l'esperienza didattica con gli studenti dell'Università di Bologna – interessa a chiunque voglia imparare a scrivere o, semplicemente, a leggere. Non assomiglia a una grammatica, perché (spiega l'autrice) è assai poco "prescrittivo"; e neppure a un classico manuale di retorica, perché si muove dentro il testo e fuori, dal testo al libro che ne fa il corpo. È suddiviso in due parti, di cui la prima riguarda il testo in sé e descrive gli elementi che lo definiscono; la seconda è rivolta alla scrittura e ne passa in rassegna le variabili: dalla tipologia dei testi fino al paratesto in un capitolo conclusivo che insegna a padroneggiare l'apparato di note, indici, citazioni, bibliografie, titoli e sottotitoli. Fino dunque alla materialità della pagina. Nobili lavora infatti su una scrittura che lascia intravedere il supporto cartaceo e ne presuppone la tradizione. Di qui desume l'idea guida del suo laboratorio: percorrere un'antologia di passi, campioni, della letteratura integrandola nella trattazione stessa. Ottiene così che le forme scrittorie prendano concrete movenze, anche storiche, e un'evidenza immediata, anche negli argomenti che sembrano sfuggire a esatte formule. Come il tono e il ritmo, dove possono sorgere problemi di sottile distinzione, o contaminazione, fra scritto e parlato. Ma subito si chiariscono nelle specifiche prove di De Amicis e Collodi, Manzoni e Fenoglio, o Verga, Marinetti, Eco, Celati. La cosiddetta "analisi del testo", spesso altrove banalmente standardizzata, ritrova dunque una precisa funzionalità, puntando di volta in volta alle procedure che generano, metti, l'intonazione enfatica (in una lettera della *Storia di una capinera*) o quella didascalica (in una lettera del padre di Enrico), il ritmo fluente (nella fuga di Renzo) o quello serrato (nella fuga di Milton).

Lidia De Federicis

Matthew Lipman, *Pixie*, ed. orig. 1981, a cura di Antonio Cosentino, pp. 98, Lit 11.900, Liguori, Napoli 1999

Filosofare a dieci anni fa sorridere, ancor più se a filosofare è una classe intera delle scuole elementari. C'è un maestro in quella classe che non corrisponde per nulla all'immagine corrente dell'insegnante: la sua presenza è poco ingombrante, spunta qua e là, facilita la comunicazione, preferisce domandare piuttosto che rispondere, compone brevi frasi chiarificatrici e poco assertive. Pixie va a scuola volentieri, lo si capisce dalla tensione che lega l'insieme delle sue giornate: dentro e fuori la scuola pensa ininterrottamente e soprattutto parla. Torrenti di parole trasformano il pensiero in comunicazione, alla ricerca di spiegazioni che soddisfino il pensiero primo. Il torto e la ragione, le buone e le cattive ragioni, le relazioni, le analogie, le proporzioni, le similitudini e le metafore, le regole e i principi, rappresentano un piccolo campionario degli argomenti di conversazione. Il maestro è un po' mago perché non lascia nessuno fuori dal gioco, neppure Bruno che da tanto tempo non parla più con nessuno, che ascolta ma soprattutto pensa e qualche volta scrive alla lavagna piccole sintesi "in tono" che lo rendono molto speciale. Chi non capisce prova disagio, forse vergogna, qualcuno piange, ma il maestro, è, come dicevamo, un mago, e grazie a lui il gusto per la difficoltà spiana il percorso accidentato. Svelare un significato, comprendere un concetto difficile, equivale a moltiplicare le energie che alimentano il pensiero. Il cimento è irresistibile, e persino Bruno si troverà a parlare, insospettatamente, allo zoo con una giraffa prima ancora che con la sua amica Pixie, come per sottolineare la non essenzialità della parola parlata. In definitiva la forza del rapporto pensiero-parola sta nel legame attivo fra i due. Che Bruno e Pixie non esistano è fuori di dubbio, ma quel che interessa è la possibilità di identificazione che il lettore può operare nel leggere il libro. In questa educazione del pensiero c'è spazio per tutti quelli che vogliono provare: appunto per questo il progetto educativo *Philosophy for Children* ha prodotto una serie di libri, alcuni per bambini, altri per adulti, che li aiutino ad affrontare la complessità della conoscenza, a svelarne i meccanismi. I volumi usciti fino ad ora riguardano la fascia di età compresa fra i tre e i dodici anni.



Eliana Bouchard

Liliana Landolfi, Maresa Sanniti di Baja, *I bambini e la lingua straniera. Percorsi didattici nella scuola italiana*, prefaz. di Renzo Titone, pp. 251, Lit 37.000, Liguori, Napoli 1999

Le autrici, docenti universitarie a Salerno e a Napoli, hanno condensato in questo libro una lunga esperienza di studio e di aggiornamento degli insegnanti in fatto di lingua straniera impartita ai giovanissimi. Prendono le mosse dai nuovi programmi per la scuola elementare del 1985, che sanciscono l'ingresso delle lingue estere e dell'informatica a questo livello d'istruzione, e delineano il retroterra teorico di tale atto amministrativo in vari studi di linguistica. Ferme nell'idea-guida che l'impegno qui richiesto è di natura trans- e interdisciplinare si diffondono su aspetti didattico-educativi, anche minuti – spie di consapevolezza operativa e pragmatica che talora si fa desiderare negli accademici (sezioni di capitolo sono dedicate all'"organizzazione della classe e la disposizione dei banchi", alla scelta del libro di testo, all'articolazione dell'unità didattica, e a fasi operative tipiche come la presentazione del materiale, l'esercitazione, il fissaggio, la produzione). La trattazione è articolata intorno a quei grandi nuclei, controversi per alcuni ma comodi per gli insegnanti, che sono le quattro abilità del capire, parlare, leggere e scrivere. Per ciascuna viene rapidamente illustrato il processo cognitivo sottostante, e presentata una campionatura di mezzi e metodi e attività direttamente spendibili in classe.

Cosma Siani

Nicola Abbagnano, Giovanni Fornero, *Protagonisti e testi della filosofia*. Vol. IV, t. 1: *Da Nietzsche all'esistenzialismo*, pp. 525, Lit 29.900, Paravia, Torino 1999; t. 2: *Dal secondo Heidegger al dibattito filosofico contemporaneo*, pp. 652, Lit 32.000, Paravia, Torino 2000

Habent sua fata libelli. *Il* fatum *delle opere scolastiche di grande successo, com'è il caso del manuale di filosofia per i licei di Abbagnano, sembra quello di trasformarsi in un perenne cantiere di lavori. Quando ero studente, negli anni cinquanta, e poi quando un po' più tardi ho cominciato a insegnare, il corso era composto da tre agili volumetti di 250 pagine ciascuno. Poi, nel 1986, diventò "l'Abbagnano-Fornero": stesso impianto storico, stessa attenzione alla chiarezza espositiva, divulgazione in senso alto, ma era triplicato quanto alla mole. Poi venne affiancato da una silloge di testi scelti dei filosofi. Alla fine divenne* Protagonisti e testi della filosofia, *di cui ora l'ultimo volume – si noti, non il terzo, che va dal romanticismo al positivismo, ma il quarto, da Nietzsche ad oggi – è composto da due ampi tomi. Abbagnano è l'architetto progettista, ormai scomparso (di lui sopravvivono poco più di quattro capitoli e mezzo), Fornero è l'ingegnere capo dei lavori, che ha scritto gran parte del primo tomo e firma da solo il secondo, poi c'è una squadra di collaboratori, tra cui Mauro Sacchetto, Giancarlo Galeazzi, Gaetano Chiurazzi. La vera novità è il secondo tomo, dalla cui copertina ci fissa magneticamente il "piccolo mago di Messkirch", come Löwith chiamava Heidegger. Non si tratta di una semplice riduzione dei volumi di aggiornamento dell'"Abbagnano grande" usciti presso la Utet (su cui cfr. "L'Indice", 1992, n. 1, e 1994, n. 2), ma di un'apposita riscrittura per le scuole, di cui si segnala l'utilità di bilanci su questioni spinose, come Heidegger e il nazismo, di "percorsi" che sono in realtà letture di approfondimento tratte dalla letteratura secondaria, di "glossari" di riepilogo, che talvolta sono un po' troppo schematici (come quello sulla Scuola di Francoforte) ma spesso sono invece precise chiarificazioni in breve dei concetti e delle parole fondamentali dei principali autori. Resta dubbia l'effettiva utilizzabilità, oggi, a scuola, di un impianto storico articolato così minutamente fino ai giorni nostri. Si potrebbe ritenere più adatta e produttiva una trattazione per grandi temi e problemi. Ma nel vasto cantiere Paravia c'è anche un* Fare filosofia *(1998) con volumi dedicati parte agli autori e parte a* Temi, testi, laboratorio, *in cui Fornero, in collaborazione con Domenico Massaro, ha scavato in questa direzione, mi sembra con risultati didatticamente più fruibili di quelli offerti dall'impianto tradizionale.*

Cesare Pianciola

Angela Ferrari, Luciano Zampese
Dalla frase al testo. Una grammatica per l'italiano, pp. 505, Lit 39.000, Zanichelli, Bologna 2000

Angela Ferrari, bravissima linguista svizzera, ha curato (con la collaborazione, per le sezioni di esercizi, di Luciano Zampese) una grammatica di italiano per la scuola che è, mi sembra, il manuale più innovativo e intelligente oggi disponibile sul mercato scolastico. In un momento di riflusso di troppa parte della scuola verso la grammaticografia più tradizionale (il libro di mio figlio, *Educazione linguistica*, della Signorelli, non si è ancora del tutto accorto che usare "ella" come pronome soggetto è come dire "giovine" invece di "giovane" o "deggio" invece di "devo", e non sa che una frase come "soldi non ce ne sono" o "non ce n'è" è correttissima e comunque non sostituibile da "i soldi non sono qui" e, a ben guardare, neppure da "non ci sono i soldi"). Il libro di Angela Ferrari prende intanto un primo, importante provvedimento: cancella la fonetica-fonologia (quella complessa, difficile sezione dell'italiano che tutti i parlanti conoscono benissimo da soli e cominciano a sbagliare quando la studiano), quindi riduce al minimo essenziale la morfologia; in sostanza pota tutta quella zona della grammatica che non è direttamente collegabile alla produzione di significati e richiede quindi, per essere studiata non mnemonicamente e per essere insegnata come si deve (e cioè facendone oggetto di discorso ragionato, non puramente schematico), una capacità di astrazione e di formalizzazione improponibile ai livelli medio-bassi dell'apprendimento. Angela Ferrari punta invece decisamente sulla frase e sul testo, cioè sui punti in cui la lingua produce espressioni sensate, e ne propone un'analisi metodologicamente aggiornatissima, basata sulla valenza dei verbi, sui processi che investono ed espandono il nucleo della frase e i suoi circostanti. L'attenzione alla lingua nella sua concretezza d'impiego impone poi speciale attenzione all'ordine della parole, alla prosodia (e nello scritto alla punteggiatura), ai tratti che inquadrano l'evento comunicativo in una situazione reale. Nell'analisi della frase complessa, poi, l'autrice distingue le subordinate tanto secondo la loro forma quanto secondo il loro significato, seguendo criteri persuasivi e stringenti. Il lungo modulo dedicato al testo e alle sue tipologie mette al centro l'organizzazione testuale dell'informazione, sia quella logica, sia quella gerarchica, sia quella tematica, e mostra come da questo livello più alto davvero comincia la nostra pratica della lingua. Quando parliamo o scriviamo, infatti, a qualsiasi titolo e in qualsiasi circostanza, noi produciamo testi, cioè entità comunicative complesse che in parte propongono direttamente in parte recuperano implicitamente dalla situazione le informazioni necessarie a completare la comunicazione. Non si comincia dunque dai fonemi e dai morfemi, e neppure, a ben vedere, dalle parole (anche se il testo può coincidere con una parola) né dalle frasi (anche se il testo può coincidere con una frase); l'uso della lingua parte dalla cima, dai piani alti della sua complessa organizzazione.

Vittorio Coletti

L'AgendA

Zero

A Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, la Fondazione Giorgio Cini organizza il 42° corso internazionale di alta cultura, dedicato al tempo, col titolo "Anno zero - Grado zero". Fra le lezioni segnaliamo: Jean Dhombres, "Les multiples fonctions d'un symbole d'absence: le zéro en mathématiques"; Brian Stock, "'In principio'. La creazione nella prima tradizione cristiana"; Yves Bonnefoy, "Le degré zèro de l'écriture"; Francisco Jarauta, "Prima scena: il Paradiso"; Luigi Radicati di Brozolo, "Anno zero ma non grado zero"; Claude Cohen-Tannoudji, "Matière et lumière"; Krzysztof Pomian, "L'ordine del tempo nella storia"; Paolo Zellini, "Le origini del numero, tra oblio e rivoluzione"; Armando Torno, "La battaglia dei calendari e Luigi Lilio"; Enrico Bellone, "Molti tempi".

tel. 041-2710229
e-mail: corsi@cini.it

Festival di poesia

A Parma, dal 2 all'8 luglio, all'Arena estiva del cinema Astra, a Medesano, alla Corale Verdi, si svolge la rassegna di poesia "Stanze aperte", che intende valorizzare le più diverse forme dell'arte di far versi, mettendo a confronto soprattutto teatro, musica, poesia comica e poesia dialettale. Peppe Barra propone sperimentazioni di nuove sonorità nell'uso della voce. Pier Luigi Bacchini legge una selezione della sua opera, insieme ad attori e musicisti. Il milanese Franco Loi (presentato da Paolo Lagazzi), il napoletano Mariano Baino (presentato da Andrea Cortellessa), la sirmionese Franca Grisoni (presentata da Francesca Avanzini) e il toscano Carlo Monni (presentato da Mauro Chechi) mettono in luce le complessità e le varie connessioni della poesia dialettale. Il compito di illustrare la poesia comica è affidato invece ai poeti Eros Drusiani, Alessandra Berardi, Gianni Micheloni e Antonio Pezzinga in serate di recitazione al Bar Cluny.

tel. 0521-218041, 0521-218914, 0348-7352352

Sfida alle religioni

Il Segretariato attività ecumeniche (movimento interconfessionale di laici per l'ecumenismo e il dialogo) promuove a **Chianciano Terme** (Si), dal 22 al 29 luglio, la 37ª sessione di formazione ecumenica sul tema "Conflitti, violenza, pace. Sfida alle religioni". Fra gli interventi segnaliamo: Massimo Cacciari, "Conflitto, verità, pace"; Giuseppe Ruggieri, "Pluralismo religioso: da motivo di conflitto a speranza di pace"; Hans Ucko, "Gli interventi del Consiglio Ecumenico delle Chiese per la pace tra le religioni"; André Birmelé e Angelo Maffeis, "La dichiarazione congiunta luterano-cattolica: un cammino di pace tra chiese"; Amos Luzzatto, Fouad Khaled Aliam e Rasko Radovic, "Identità religiosa e convivenza"; Giovanni Cereti, "L'impegno delle religioni per la pace"; Bruno Segre, "Educare alla pace in situazioni di conflitto"; Domenico Maselli, "Libertà e pluralismo religioso in Italia"; Paolo Ricca e Piero Stefani, "Fate agli altri ciò che volete essi facciano a voi".

tel. 02-878569
fax 02-86465294
e-mail: e.milazzo@flashnet.it

Sul principio di corresponsabilità

A Berlino, nella settimana fra l'11 e il 16 luglio, si svolge, presso l'Università Libera, sotto la direzione di Dietrich Böhler, un congresso internazionale dedicato a "Aspetti del principio della corresponsabilità", nel corso del quale viene conferita a Karl Otto Apel la laurea *honoris causa*. Al congresso, dedicato in gran parte alla ricezione del pensiero e dell'opera di Hans Jonas e aperto da Eleonore Jonas, partecipano studiosi ed esperti di tutto il mondo, fra i quali Vittorio Hösle, Wolfgang Kuhlmann, Albrecht Wellmer, Adela Cortina, Emidio Spinelli, Paolo Becchi, Giulio Busi.

tel. 010-2512186

Idolatria e sapienza

Il Centro studi Itinerari e incontri dell'Eremo di **Montegiove** (Fano, Pesaro) organizza, nei giorni 14, 15 e 16 luglio, presso la sua sede, una serie di incontri sul tema "Idoli e idolatrie", con Maria Luisa Boccia, Franco Cassano, Stefano Levi Della Torre, Salvatore Frigerio, Mario Tronti, Rosanna Virgili, Adriana Zarri, coordinati da Maurizio Ciampa. Il 27, 28 e 29 agosto, invece, Enzo Bianchi, Amos Luzzatto, Ivan Nicoletto, Rinaldo Ottone, Paolo Ricca, Fabio Scialpi e Mario Tronti – cordinati da Gabriella Caramore – discutono su "La sapienza dell'uomo, la sapienza di Dio".

tel. 0721-809496

Sacro e Rinascimento

L'Istituto di studi umanistici "Francesco Petrarca" organizza, a **Chianciano** e a **Pienza**, dal 17 al 20 luglio, il convegno "Il sacro nel Rinascimento" al quale partecipano, fra gli altri: Alla Valentinovna Romantciuck, "Amore sacro e profano nei *Trionfi* del Petrarca"; Yvonne Bellenger, "Profezie e profeti: la parola profetica e la parola sacra"; Jean Claude Margolin, "Retorica e poesia sacra con una meditazione di Charles de Bovelles"; Eva Kushner, "Frontiere del poetico e del sacro presso qualche scrittore del Rinascimento"; Giovanni Ponte, "La sacralità in Leon Battista Alberti"; Klaus Wagner, "Letteratura *a lo divino* nel *siglo de oro* spagnolo"; Mark Davie, "Pulci e Ficino: verità religiosa per sola fede"; Agnes Ritook Szalay, "Enea Silvio Piccolomini come un modello della conversione degli umanisti"; Salvatore Camporeale, "Le origini della 'teologia umanistica' nel primo Quattrocento"; Franco Cardini, "Sacro e menzogna: crociata e propaganda antimusulmana nell'età di Pio II"; Alessandro Ghisalberti, "Itinerari religiosi tra Medioevo e Rinascimento: la *devotio moderna*".

tel. e fax 02-6709044

Su Gangale

La Fondazione centro culturale valdese, con il Centro Piero Gobetti e con gli Amici della biblioteca Piero Guicciardini di Firenze promuove nella sua sede di **Torre Pellice**, via Beckwith 3, nei giorni 27 e 28 agosto, il convegno dedicato a "Gangale e la cultura europea del Novecento". Giorgio Bouchard, "Gangale chi era?"; Alberto Cabella, "Rivoluzione liberale e rivoluzione protestante. Un confronto Gobetti-Gangale"; Angela Graziano, "Gobetti collaboratore di 'Conscientia'"; Alberto Cavaglion, "La polemica di Claudio Treves contro 'Conscientia' e i neoprotestanti"; Saverio Festa, "Gangale e gli intellettuali meridionalisti"; Anna Strumia, "Il mito della mancata Riforma in Italia"; Vito Barresi, "Gangale linguista"; Paolo Bagnoli, "Doxa: una piccola Enciclopedia protestante"; Giorgio Tourn, "Il Calvino di Gangale".

tel. 0121-932179
fax 0121-932566

Scuole estive

La Società italiana delle storiche, l'Università degli studi di Siena e i dottorati in storia delle scritture femminili (Università di Roma, Padova, Siena e Torino) organizzano a **Pontignano** (Si) – dal 21 agosto al 2 settembre – per l'undicesimo anno, una scuola estiva di storia e culture delle donne. Questi i corsi: Graziella Bonansea, "Gli immaginari dell'assenza: il paradosso del corpo-metafora e i silenzi della parola"; Marisa Fiumanò, "Sessualità e infertilità. Tra psicoanalisi e tecno-medicina"; Lea Melandri, "Le passioni del corpo. Le vicende dei sessi tra origine e storia"; Anna Scattigno, "'I desideri ardenti'. Corpo ed esperienza religiosa in età moderna"; Paola Azzolini, "Profumi d'Oriente. Viaggiatrici senza esotismo tra Otto e Novecento"; Elena Giannarelli, "Per antiche strade. Viaggi nell'antichità classica e cristiana"; Anna Rossi Doria, "Un'esperienza estrema: le memorie delle deportate"; Alessandra Lorini, "Identità in viaggio: antropologhe americane tra Otto e Novecento".

tel. 0575-926503

A **Trevignano** (Roma), a cura della Società italiana delle letterate, viene organizzato un seminario estivo residenziale sulla questione del canone. Nei giorni 28, 29 e 30 luglio studiose appartenenti o meno alla Società delle letterate discutono su temi relativi all'analisi, alla destrutturazione e alla revisione del canone letterario alla luce degli studi delle donne, delle pratiche di scrittura, comunicazione e trasmissione.

tel. 06-5885924
e-mail: bono@uniroma3.it

Premi

Gli Archivi uniti delle donne, la Libera Università delle donne e l'Unione femminile nazionale bandiscono un premio intitolato a **Maria Attanasio**, giornalista, consulente editoriale e redattrice di "Lapis", con lo scopo di offrire un riconoscimento alle donne che hanno fatto della scrittura letteraria femminile l'oggetto dei loro studi. Il premio, consistente in Lit 5.000.000, viene assegnato a una ricerca inedita sulla produzione letteraria italiana. Quest'anno l'argomento proposto è "L'opera di Dolores Prato": le opere vanno inviate, in sette copie, entro il 30 novembre, a: Unione femminile nazionale, corso di Porta Nuova 32, 20121 Milano.

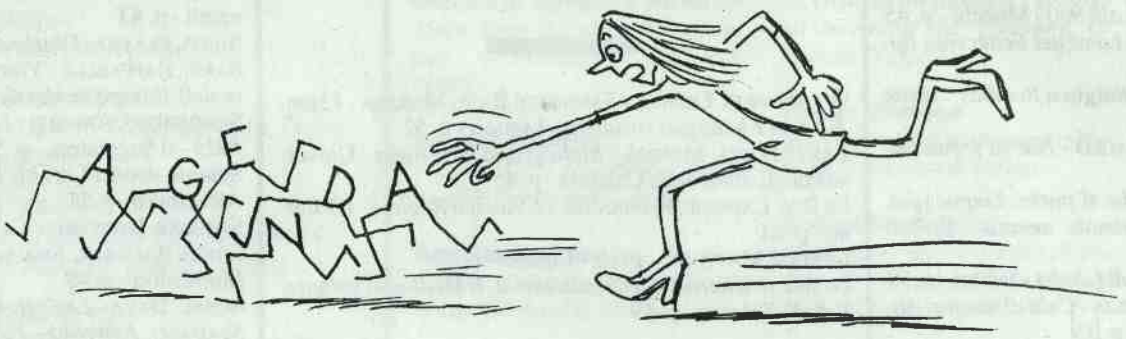
tel. 02-6599190

L'Accademia di musica antica di Rovereto (Tn) – con il patrocinio della Presidenza del Consiglio dei ministri – indice un concorso internazionale di musica da camera su strumenti originali – sull'intero repertorio dal primo Rinascimento al primo Classicismo – per gruppi strumentali, vocali e misti che utilizzino strumenti originali (o copie), formati da un minimo di due a un massimo di sette componenti, di età non superiore ai trentacinque anni. Entro il 18 settembre vanno inviati alia segreteria del concorso (Accademia di musica antica, **Premio Bonporti**, Palazzo Balista, corso Rosmini 13, 38068 Rovereto, Tn): la descrizione del programma presentato (autore, titolo, organico utilizzato, durata); curriculum vitae del gruppo e 7 copie delle partiture. Il concorso si svolgerà dal 19 al 22 ottobre. Il 1° premio consiste in Lit 8.000.000 e 5 concerti, il 2° in Lit 4.500.000 e il 3° in Lit 3.000.000. La giuria è composta da Gustav Leonhardt, Gloria Banditelii, Sandro Boccardi, Enrico Gatti, Pai Nemeth, Bernhard Trebuch e Temenuschka Vesselinova.

tel. e fax 0464-437689
e-mail: acc.musicantica@tin.it

L'Associazione culturale La Nottola, con la Libreria Fontana, la Città di Torino e l'Osservatorio letterario giovanile, promuovono un concorso letterario, intitolato **Metropolitanie**, riservato a giovani autori (meno di trent'anni) . Entro il 30 settembre, vanno inviati (a La Nottola, via Sant'Agostino 17/e, Torino, oppure www.dinamo2000.it) testi – racconti, poesie, sceneggiature – di massimo cinque cartelle, aventi come soggetto i mutamenti che avvengono o si immaginano in uno specifico luogo della propria città. La giuria è composta da: Gian Luigi Beccaria, Max Casacci, Paolo Collo, Luca Iaccarino, Vincenzo Jacomuzzi, Giorgio Luzzi, Alessandra Montrucchio, Dalia Oggero, Emanuele Rebuffini, Graziella Ruggiero, Giovanni Tesio, Camilla Valletti, Paolo Verri.

tel. e fax 011-5216285



Cina

La sezione di Lingua e Letteratura Cinese della Facoltà di Lingue dell'Università di Torino organizza, dal 30 agosto al 2 settembre 2000, a Torino, Villa Gualino, il 13° Convegno biennale della European Association of Chinese Studies, che riunisce i maggiori studiosi del settore in tutte le Università Europee. Il convegno ha lo scopo di delineare lo "stato dell'arte" degli studi sinologici nelle Università europee, ed è aperto a tutte le discipline del settore, a ciascuna delle quali sono dedicate sezioni specifiche di discussione e confronto. Le sezioni comprendono gli studi letterari, classici e moderni, gli studi storici, filosofici, religiosi, filologici, la storia dell'arte e l'archeologia, le discipline socio-antropologiche e politico-economiche, le arti applicate e le applicazioni delle nuove tecnologie agli studi di settore. Il convegno ospiterà anche quattro workshop, dedicati rispettivamente al tema dell'espressione dei sentimenti e delle emozioni nella Cina classica, alla letteratura di genere e alla cultura femminile, ai rapporti tra Cina e Europa, alla didattica del cinese come lingua straniera.

Il Convegno sarà altresì occasione di confronto con studiosi cinesi, provenienti tanto da Taiwan che dalla Cina continentale. Sono previsti complessivamente 160 interventi.

Saranno organizzate inoltre alcune iniziative collaterali: nel corso della cerimonia di inaugurazione, presso il Teatro del Piccolo Regio nella mattinata del 30 agosto, verrà presentata al pubblico la copia restaurata dal Museo del Cinema di Torino, in collaborazione con la Fondazione Sella e con il comitato organizzatore del convegno, di un filmato amatoriale di eccezionale interesse. Nel 1925, Venanzio Sella, rampollo del fondatore dell'omonimo istituto bancario, compiva un lungo viaggio in Giappone e Cina, realizzando a Pechino una lunga pellicola intitolata *Tra i figli del cielo*, documento prezioso di una Pechino in gran parte scomparsa e testimonianza tra l'altro dei grandiosi funerali riservati a Sun Yat-sen.

e-mail: eacs.con@cisi.unito.it
http://hal9000.cisi.unito.it/eacs.con
tel. 011- 6703759 ogni martedì dalle 9,30 alle 12,30

di Elide La Rosa

Tutti i titoli di questo numerO

ABBAGNANO, NICOLA / FORNERO, GIOVANNI - *Protagonisti e testi della filosofia* - Paravia - p. 52
ALDO DIECI - *Route 66* - Castelvecchi - p. 6
AMBROSINI, FEDERICA - *Storie di patrizi e di eresia nella Venezia del '500* - Angeli - p. 49
ANDAHAZI, FEDERICO - *Le care sorelle* - Frassinelli - p. 46
ANDRETTA, STEFANO - *La Repubblica inquieta. Venezia nel Seicento tra Italia ed Europa* - Carocci - p. 49
ANEDDA, ANTONELLA - *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte* - Feltrinelli - p. 10
ANEDDA, ANTONELLA - *Notti di pace occidentale* - Donzelli - p. 10
ARGILLI, MARCELLO - *Ciao, Andrea* - Salani - p. 50

BANERJEE DIVAKARUNI, CHITRA - *Sorella del mio cuore* - Einaudi - p. 48
BARBARO, PAOLO - *Con gli occhi bianchi e neri* - Marsilio - p. 44
BASSIGNANA, PIER LUIGI - *Fascisti nel paese dei Soviet* - Bollati Boringhieri - p. 22
BATTAGLIA, DINO - *Racconti* - Edizioni Di - p. 51
BERISSO, MARCO - *Il verbale* - DeriveApprodi - p. 46
BERNARDI, SANDRO (A CURA DI) - *Storie dislocate* - Ets - p. 41
BIASI, DELIA - *I fiori azzurri* - Lint - p. 8
BILAL, ENKI - *Magma* - Hazard - p. 51
BOBBIO, NORBERTO - *Teoria generale della politica* - Einaudi - p. 25
BONCINELLI, EDOARDO / GALIMBERTI, UMBERTO / PACE, GIOVANNI MARIA - *E ora? La dimensione umana e le sfide della scienza* - Einaudi - p. 31
BORIO, GIANMARIO (A CURA DI) - *Schönberg* - il Mulino - p. 5
BRAIDA, LODOVICA - *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo* - Laterza - p. 49
BUKOWSKY, CHARLES - *Il capitano è fuori a pranzo e i marinai prendono il comando* - Feltrinelli - p. 51
BUKOWSKY, CHARLES - *Non c'è niente da fare. Portami il tuo amore* - Topolin - p. 51
BYRON, GEORGE GORDON - *Manfredi* - Einaudi - p. 12

CAHN, RAYMOND - *L'adolescente nella psicoanalisi* - Borla - p. 27
CANALE, ALESSANDRO - *Razza canara* - Fernandel - p. 43
CARRINGER, ROBERT L. - *Come Welles ha realizzato "Quarto potere"* - il Castoro - p. 40
CASCETTA, ANNAMARIA - *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett* - Le Lettere - p. 18
CERRUTI, MARCO - *Il piacere di pensare. Solitudini, rare amicizie, corrispondenze intorno al 1800* - Mucchi - p. 45
CERRUTI, MARCO - *La guerra e i Lumi nel Settecento italiano* - Thélème - p. 9
CHANDRA, VIKRAM - *Amore e nostalgia a Bombay* - Instar Libri - p. 48
CHINZARI, STEFANIA / RUFFINI, PAOLO - *Nuova scena italiana* - Castelvecchi - p. 34
CIMATTI, FELICE - *La scimmia che si parla. Linguaggio, autocoscienza e libertà nell'animale umano* - Bollati Boringhieri - p. 30
CLEMENTS, ANDREW - *Il Giornale di Landry* - Fabbri - p. 50
CONTE, ÉDOUARD / ESSNER, CORNELIA - *Culti di sangue. Antropologia del nazismo* - Carocci - p. 23
CURI, UMBERTO - *Lo schermo del pensiero* - Cortina - p. 41

D'AMICO, FEDELE - *Tutte le cronache musicali. "L'Espresso" 1967-1989* - Bulzoni - p. 4
DELLA BIANCA, LUCA - *Brignonard* - Alfa - p. 46
DI FULVIO, LUCA - *L'impagliatore* - Mursia - p. 46
DUNNE, CATHERINE - *Il viaggio verso casa* - Guanda - p. 13

EYMERICH, NICOLAU / PEÑA, FRANCISCO - *Il manuale dell'inquisitore* - Fanucci - p. 47

FEBVRE, LUCIEN - *L'Europa. Storia di una civiltà* - Donzelli - p. 21
FENZI, ENRICO - *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti* - il melangolo - p. 44
FERRARI, ANGELA / ZAMPESE, LUCIANO - *Dalla frase al testo. Una grammatica per l'italiano* - Zanichelli - p. 52
FICARRA, FRANCESCO / RIMONDI, FRANCESCA - *La domenica non si lavora* - DeriveApprodi - p. 6
FOGAR, GALLIANO - *Trieste in guerra 1940-1945* - Istituto Regionale per la Storia del Movimento di Liberazione nel Friuli - Venezia Giulia - p. 23
FRANCESCHINI, MARTA - *La discesa nella paura* - Sellerio - p. 46
FREVERT, UTE / HAUPT, HEINZ-GERHARD (A CURA DI) - *L'uomo dell'Ottocento* - Laterza - p. 49

GABBARD GLEN O. / GABBARD KRIN - *Cinema e psichiatria* - Cortina - p. 41
GATES, SUSAN - *Lupo non perdona* - Piemme - p. 50
GIACOPINI, VITTORIO - *Una guerra di carta. Il Kosovo e gli intellettuali* - elèuthera- p. 35
GOLDONI, CARLO - *L'amante militare* - Marsilio - p. 9
GOLDONI, CARLO - *La guerra* - Marsilio - p. 9
GUANTI, GIOVANNI - *Estetica musicale. La storia e le fonti* - La Nuova Italia - p. 5
GUIDELLI, CHIARA - *Dall'ordine alla vita. Mutamenti del bello nel platonismo antico* - Clueb - p. 26
GUPTA, SUNETRA - *La casa dei giorni dorati* - Piemme - p. 48

HEANEY, SEAMUS - *La riparazione della poesia. Lezioni da Oxford* - Fazi - p. 13
HESSE, KAREN - *Oltre la polvere* - Salani - p. 50

IANNACCONE, GIUSEPPE - *Il fascismo "sintetico". Letteratura e ideologia negli anni Trenta* - Greco & Greco - p. 45
Il sé e i sistemi motivazionali - Astrolabio - p. 27

JOHNSON, CROCKET - *Harold e la matita viola* - Einaudi Ragazzi - p. 50
JONES, STEPHEN (A CURA DI) - *Il grande libro di Dracula* - Newton & Compton - p. 47

KACIN WOHINZ, MILICA / PIRJEVEC, JOZE - *Storia degli sloveni in Italia 1866-1998* - Marsilio - p. 23
KAMAL JHA, RAJ - *La coperta azzurra* - Guanda - p. 48
KAPUŚCIŃSKI, RYSZARD - *Ebano* - Feltrinelli - p. 29
KAPUŚCIŃSKI, RYSZARD - *Il cinico non è adatto a questo mestiere* - e/o - p. 29
KING, RUFUS - *Il fantasma e Miriam Lake* - Mondadori - p. 46
KÓS, KÁROLY - *La Transilvania* - Rubbettino - p. 47

LANDOLFI, LILIANA / SANNITI DI BAJA, MARESA - *I bambini e la lingua straniera* - Liguori - p. 52
LANZILLOTTA, MONICA - *Bibliografia pavesiana* - Università degli Studi della Calabria - p. 45
LE ROY LADURIE, EMMANUEL - *L'Ancien Régime* - il Mulino - p. 21
LIPMAN, MATTHEW - *Pixie* - Liguori - p. 52
Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. Vol. 1 - Salerno - p. 19

MAMBRO, FRANCESCA - *Il bacio sul muro* - Sperling & Kupfer - p. 28
MARTELLI, SEBASTIANO (A CURA DI) - *Rimanelliana. Studi su Giose Rimanelli* - Forum Italicum Publishing - p. 44
MARTINI, EMANUELA (A CURA DI) - *Robert Siodmak. Il re del noir* - Bergamo Film Meeting - p. 40
MIERSCH, MICHAEL - *La bizzarra vita sessuale degli animali* - Newton & Compton - p. 50
MOCHI ONORI, LORENZA (A CURA DI) - *Goya* - De Luca - p. 32
MONDO, LORENZO - *Il messia è stanco* - Garzanti - p. 10
MONTANARI, SANDRO - *I colori dell'adolescenza* - Edizioni Scientifiche Magi - p. 27
MOORE, BRIAN - *La moglie del mago* - Fazi - p. 12
MUSSAPI, ROBERTO - *Antartide* - Guanda - p. 17

NANNINI, SANDRO - *Il Fanatico e l'Arcangelo. Saggi di filosofia analitica pratica* - Protagon - p. 26
NEMEC, GLORIA - *Un paese perfetto. Storia e memoria di una comunità in esilio: Grisignana d'Istria 1930-1960* - Libreria Editrice Goriziana - p. 23
NICOLETTI, MARTINO - *La foresta ancestrale. Memoria, spazio e rito tra i Kulunge Rāi del Nepal* - Angeli - p. 28
NOBILI, CLAUDIA SEBASTIANA - *Il lavoro della scrittura. Analisi e retorica del testo* - Sansoni - p. 52

OCCHIPINTI, ELISA - *L'Italia dei comuni. Secoli XI-XIII* - Carocci - p. 20
OTTONIERI, TOMMASO - *L'Album crèmisi* - Empirìa - p. 43
OVIDIO NASONE, PUBLIO - *Opere. Vol. IV: Fasti e frammenti* - Utet - p. 19

PAPPALARDO LA ROSA, FRANCO - *Angelo* - Ananke - p. 43
PELLITTERI, MARCO - *Mazinga nostalgia* - Castelvecchi - p. 51
PETACCO, ARRIGO - *L'esodo. La tragedia negata degli italiani d'Istria, Dalmazia e Venezia Giulia* - Mondadori - p. 23
PIGNATTI, SANDRO / TREZZA, BRUNO - *Assalto al pianeta* - Bollati Boringhieri - p. 30
PIROLINI, ALESSANDRO - *Rouben Mamoulian* - il Castoro - p. 40
PIUMINI, ROBERTO - *In fuga con Peter* - Disney - p. 50
POGLIANO, CLAUDIO - *Città dell'artificio. Scienze e cultura a Trieste* - "Archivio trentino" - p. 8
PONS, SILVIO / ROMANO, ANDREA (A CURA DI) - *Russia in the age of wars, 1914-1945* - Feltrinelli - p. 22
PORTA, ANTONIO - *Poemetto con la madre e altri versi* - Book - p. 17
PREDIERI, ALBERTO - *Schmitt, un nazista senza coraggio* - La Nuova Italia - p. 24
PRETE, ANTONIO - *L'imperfezione della luna* - Feltrinelli - p. 10

RAMONDINO, FABRIZIA - *Passaggio a Trieste* - Einaudi - p. 8
RIMANELLI, GIOSE - *Biglietto di terza* - Soleil - p. 44
RITTER, GERHARD - *Federico il Grande* - il Mulino - p. 49
ROBBE-GRILLET, ALAIN - *Progetto per una rivoluzione a New York* - Testo & Immagine - p. 16
ROSSI PRECERUTTI, ROBERTO - *Una meccanica celeste* - Crocetti - p. 17
ROSSI, PAOLO ALDO (A CURA DI) - *Picatrix - Ghayat al-hakim, "Il fine del saggio" dello pseudo Maslama al-Magriti* - Mimesis - p. 46

SANNA, PAOLO - *Cesare Pavese. Un "misfatto" non solo letterario* - Delfino - p. 45
SANTANGELO, EVELINA - *L'occhio cieco del mondo* - Einaudi - p. 43
SANTI, FLAVIO - *Diario di bordo della rosa* - Pequod - p. 6
SARTI, RAFFAELLA - *Vita di casa. Abitare, mangiare, vestire nell'Europa moderna* - Laterza - p. 20
SCHÖNBERG, ARNOLD - *Leggere il cielo. Diari 1912, 1914, 1923* - il Saggiatore - p. 5
SIBRAN, ANNE / LEPAGE, EMMANUEL - *La terra senza male* - Alessandro - p. 51
SIMEONE, BERNARD - *Cavatine* - Verdier - p. 38
SINGH BALDWIN, SHAUNA - *Quel che il corpo ricorda* - Mondadori - p. 48
SOBEL, DAVA - *La figlia di Galileo* - Rizzoli - p. 49
SPADARO, ANTONIO - *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa* - Diabasis - p. 44
SPIRITO, PIETRO - *Le indemoniate di Verzegnis* - Guanda - p. 8
STOICHITA, VICTOR J. / CODERCH, ANNA MARIA - *Goya. The Last Carnival* - Reaktion - p. 52
STROFFOLINO, DANIELA - *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento* - Salerno - p. 32

TOPPI, SERGIO - *Lo scettro di Muiredeagh* - King Comics - p. 51
TREICHEL, HANS-ULRICH - *Il fratello perduto* - Einaudi - p. 15
TYERMAN, CHRISTOPHER - *L'invenzione delle crociate* - Einaudi - p. 20

VALDÉS, ZOÉ - *Café Nostalgia* - Frassinelli - p. 14

WINTERSON, JEANETTE - *Il mondo e altri luoghi* - Mondadori - p. 12
WOOLF, VIRGINIA - *Lettera a un giovane poeta* - Archinto - p. 42

Hanno collaborato

EDITRICE
"L'Indice S.p.A."
Registrazione Tribunale di Roma n. 369 del 17/10/1984

PRESIDENTE
Gian Giacomo Migone

AMMINISTRATORE DELEGATO
Maurizio Giletti

CONSIGLIERI
Lidia De Federicis, Delia Frigessi, Gian Luigi Vaccarino

DIRETTORE EDITORIALE
Piero de Gennaro

REDAZIONE
via Madama Cristina 16, 10125 Torino
tel. 011-6693934, fax 6699082
e-mail: lindice@tin.it
http: www.lindice.com

UFFICIO ABBONAMENTI
tel. 011-6689823 (orario 9-13).

UFFICIO PUBBLICITÀ
tel. 011-6693934

PUBBLICITÀ CASE EDITRICI
Argentovivo, via Bordighera 6, 20142 Milano
tel. 02-89515424, fax 89515565
e-mail: argentovivo@argentovivo.it

DISTRIBUZIONE IN EDICOLA
So.Di.P., di Angelo Patuzzi, via Bettola 18, 20092 Cinisello (Mi)
tel. 02-660301

DISTRIBUZIONE IN LIBRERIA
Pde, via Tevere 54, Loc. Osmannoro, 50019 Sesto Fiorentino (Fi)
tel. 055-301371

VIDEOIMPAGINAZIONE GRAFICA
la fotocomposizione, *via San Pio V 15, 10125 Torino*

STAMPA
presso So.Gra.Ro. (via Pettinengo 39, 00159 Roma) il 26 giugno 2000

COPERTINA E RESTYLING GRAFICO
Rosi Berghelli

"L'Indice" (USPS 0008884) is published monthly except August for $ 99 per year by "L'Indice S.p.A." - Turin, Italy. Periodicals postage paid at L.I.C., NY 11101 Postamster: send address changes to "L'Indice" c/o Speedimpex Usa, Inc.-35-02 48th Avenue, L.I.C., NY 11101-2421

COMITATO DI REDAZIONE
PRESIDENTE
Cesare Cases
Enrico Alleva, Arnaldo Bagnasco, Elisabetta Bartuli, Gian Luigi Beccaria, Cristina Bianchetti, Luca Bianco, Bruno Bongiovanni, Guido Bonino, Eliana Bouchard, Loris Campetti, Franco Carlini, Enrico Castelnuovo, Guido Castelnuovo, Anna Chiarloni, Sergio Chiarloni, Marina Colonna, Alberto Conte, Sara Cortellazzo, Piero Crestodina, Lidia De Federicis, Giuseppe Dematteis, Michela di Macco, Giovanni Filoramo, Delia Frigessi, Anna Elisabetta Galeotti, Gian Franco Gianotti, Claudio Gorlier, Martino Lo Bue, Diego Marconi, Franco Marenco, Luigi Mazza, Gian Giacomo Migone, Angelo Morino, Alberto Papuzzi, Cesare Pianciola, Tullio Regge, Marco Revelli, Lorenzo Riberi, Alberto Rizzuti, Gianni Rondolino, Franco Rositi, Giuseppe Sergi, Stefania Stafutti, Gian Luigi Vaccarino, Maurizio Vaudagna, Anna Viacava, Paolo Vineis, Dario Voltolini, Gustavo Zagrebelsky

DIREZIONE
Luca Rastello (direttore), Mariolina Bertini (condirettore), Aldo Fasolo (condirettore)

REDAZIONE
Camilla Valletti (redattore capo), Daniela Corsaro, Norman Gobetti, Daniela Innocenti, Elide La Rosa, Tiziana Magone

RITRATTI
Tullio Pericoli

DISEGNI
Franco Matticchio

MARTIN EDEN
a cura di Elide La Rosa, Dario Voltolini

STRUMENTI
a cura di Lidia De Federicis, Diego Marconi, Camilla Valletti

EFFETTO FILM
a cura di Sara Cortellazzo, Norman Gobetti, Gianni Rondolino con la collaborazione di Giulia Carluccio e Dario Tomasi

MENTE LOCALE
a cura di Norman Gobetti, Elide La Rosa, Giuseppe Sergi

ABBONAMENTO ANNUALE
(11 numeri corrispondenti a tutti i mesi, tranne agosto)
Italia: Lit 88.000, € 45,65. Europa: Lit 110.000, € 57,07 (via superficie) e Lit 121.000, € 62,78 (via aerea). Paesi extraeuropei (solo via aerea): Lit 147.000, € 76,27.

NUMERI ARRETRATI
Lit 12.000, € 6,22 a copia per l'Italia; Lit 14.000, € 7,26 per l'estero. Gli abbonamenti vengono messi in corso a partire dal mese successivo a quello in cui perviene l'ordine.
Si consiglia il versamento sul conto corrente postale n. 37827102 intestato a L'Indice dei libri del mese - Via Madama Cristina 16 - 10125 Torino, *oppure l'invio di un assegno bancario "non trasferibile" all'Indice, Ufficio Abbonamenti, via Madama Cristina 16 - 10125 Torino, oppure l'uso della carta di credito (comunicandone il numero via fax o per telefono).*

GIUSEPPE ANTONELLI
Ricercatore di storia della lingua italiana all'Università di Cassino.

CRISTINA ARTONI
Giornalista.

ROBERTO BENEDUCE
Etnopsichiatra, dirige il Centro "Frantz Fanon" a Torino e insegna medicina sociale all'Università di Venezia (Duss).

FRANCESCO BENVENUTI
Insegna storia della Russia all'Università di Bologna (Storia della Russia contemporanea 1853-1996, *Laterza, 1999).*

SIMONE BETA
Ricercatore di filologia classica all'Università di Siena.

MARIA BETTETINI
Insegna storia della filosofia medievale all'Università Ca' Foscari di Venezia.

BRUNO BONGIOVANNI
Insegna storia contemporanea all'Università di Torino (Da Marx alla catastrofe dei comunismi, *Unicopli, 2000).*

GIULIA CARLUCCIO
Insegna storia del cinema italiano all'Università di Torino.

DINO CARPANETTO
Insegna storia degli Stati italiani all'Università di Torino.

FRANCESCO CASSATA
Laureato in storia contemporanea all'Università di Torino.

ANNA CHIARLONI
Insegna letteratura tedesca all'Università di Torino (La poesia tedesca dopo la caduta del muro, *con G. Friedrich, Dell'Orso, 2000).*

VITTORIO COLETTI
Insegna storia della lingua italiana all'Università di Genova.

SARA CORTELLAZZO
Critico cinematografico, presidente dell'Aiace di Torino.

ANDREA CORTELLESSA
Dottore di ricerca in italianistica presso l'Università "La Sapienza" di Roma (Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia di poeti italiani nella Prima guerra mondiale, *Bruno Mondadori, 1998).*

SERGIO CREMASCHI
Insegna filosofia morale all'Università del Piemonte Orientale (Vercelli). Ha curato Filosofia analitica e filosofia continentale, *La Nuova Italia, 1997.*

MARIA BEATRICE FAILLA
Specializzanda in storia dell'arte all'Università di Genova.

ANTONELLA FALOPPA
Dottore di ricerca di storia medievale all'Università di Torino.

SILVIA FELIZIANI
Laureata in lingua e letteratura spagnola all'Università del Piemonte Orientale (Vercelli).

LUIGI FERRAJOLI
Insegna filosofia del diritto e teoria generale del diritto all'Università di Camerino (La cultura giuridica nell'Italia del Novecento, *Laterza, 1999).*

LUCETTA FINAS
Saggista e romanziera, ha insegnato al Collège Internationale de Philosophie.

FABIO FIORE
Insegnante nei licei, ha tradotto dal tedesco varie opere di teoria del diritto e della costituzione e ha pubblicato saggi su Habermas.

ALESSANDRO FO
Insegna letteratura latina all'Università di Siena.

DELIA FRIGESSI
Si occupa di cultura e storia sociale tra Ottocento e Novecento. Ha curato con L. Mangoni e F. Giacanelli Cesare Lombroso. Delitto genio follia, *Bollati Boringhieri, 2000.*

CHIARA GAUNA
Dottoranda in storia dell'arte all'Università di Torino.

ROBERTA GUARNIERI
Psicoanalista Spi.

GIOVANNI JERVIS
Insegna psicologia dinamica all'Università "La Sapienza" di Roma.

GIORGIO LUZZI
Poeta, critico e traduttore (Predario, *Marsilio, 1997).*

ROBERTA MANETTI
Ricercatrice in filologia romanza all'Università del Piemonte Orientale (Vercelli).

FRANCO MARENCO
Insegna lingua e letteratura inglese all'Università di Torino.

DONATA MENEGHELLI
Ricercatrice all'Università di Bologna (Una forma che include il tutto, *il Mulino, 1997).*

CARLO MIGLIACCIO
Dottore di ricerca in filosofia all'Università di Tolosa (Debussy, *Mursia, 1997).*

EVA MILANO
Laureata in letteratura ispanoamericana all'Università di Torino.

RENATO MONTELEONE
Ha insegnato storia del movimento operaio all'Università di Torino.

ANNA NADOTTI
Traduttrice e consulente editoriale. Si occupa di letteratura inglese e angloindiana.

LUCIA NUTI
Insegna storia dell'architettura moderna e storia dell'urbanistica all'Università di Pisa.

VIOLA PAPETTI
Insegna letteratura inglese all'Università di Roma Tre.

SILVIO PERRELLA
Pubblicista, collabora alla "Rivista dei Libri".

GOFFREDO PETRASSI
Compositore.

GUIDO PICCOLI
Giornalista.

MASSIMO QUAGLIA
Docente di cinema dell'Aiace di Torino.

LUISA RICALDONE
Insegna letteratura italiana all'Università di Torino.

ALBERTO RIZZUTI
Ricercatore all'Università di Udine (Fenomeni del baraccone. Il "Guarany" di Antonio Carlos Gomes fra le donne, cavaller, armi ed orrori, *Paravia - De Sono, 1996).*

FRANCESCO ROGNONI
Insegna letteratura angloamericana all'Università di Udine.

FRANCO ROSITI
Insegna sociologia all'Università di Pavia e dirige la Scuola Universitaria Superiore di Pavia.

FRANCO RUFFINI
Insegna storia dello spettacolo all'Università di Roma.

LUIGI RUSSO
Dottorando di ricerca in storia medievale all'Università di Bologna.

CLARA SERENI
Scrittrice (Il gioco dei regni, *Giunti, 1993).*

CONSOLATA SINISCALCO
Ricercatrice in ecologia vegetale all'Università di Torino.

PAOLA SPLENDORE
Insegna lingua e letteratura inglese all'Università di Roma Tre. Si occupa di narrativa contemporanea di lingua inglese.

FERDINANDO TAVIANI
Insegna storia del teatro e dello spettacolo all'Università dell'Aquila (Contro il mal occhio. Polemiche di teatro 1977-1997, *Textus, 1997).*

DARIO TOMASI
Insegna storia del cinema all'Università di Torino.

GIAMPAOLO VALDEVIT
Insegna storia delle relazioni internazionali all'Università di Trieste (Il dilemma triestino. Guerra e dopoguerra in uno scenario europeo, *Libreria Editrice Goriziana, 1999).*

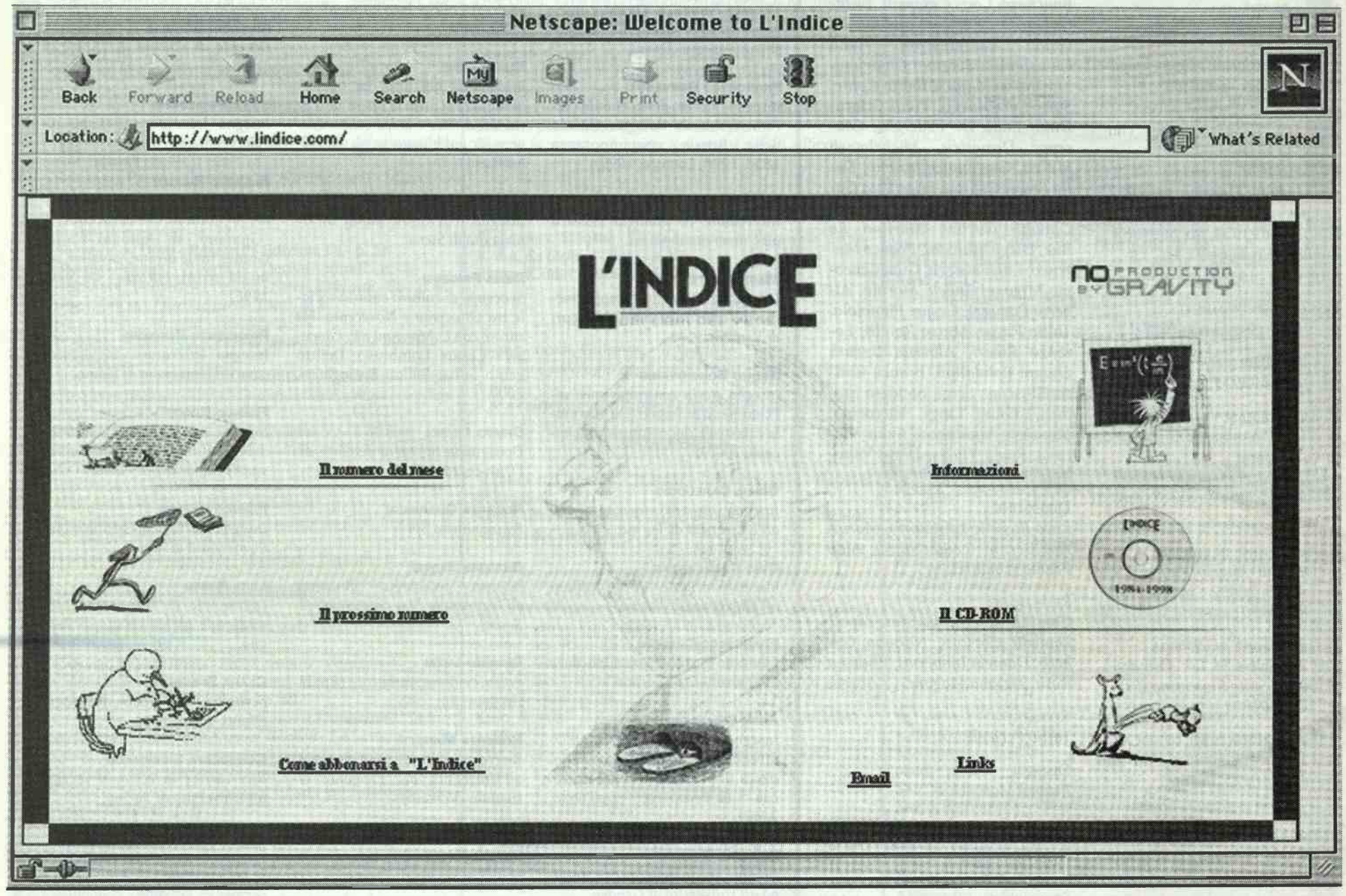
STEFANO VERDINO
Redattore di "Nuova Corrente".

ELISABETTA VISALBERGHI
Etologa. Ricercatrice al Cnr di Roma.

ALBERTO VITO
Laureato in psicologia e sociologia. È giudice onorario presso il Tribunale dei minorenni di Napoli.

Per lettori navigati

www.lindice.com



Ogni mese il nostro sito offre

- il sommario del numero in edicola
- una selezione di recensioni edite e inedite
- anticipazioni sul numero imminente
- informazioni sul giornale e sul Cd-Rom L'INDICE 1984-1998
- istruzioni per attivare o rinnovare l'abbonamento
- i bandi del Premio Italo Calvino e del nuovo Premio Paola Biocca
- link con siti che riguardano il mondo dei libri